普通高等教育“九五”国家级重点教材

中国艺术教育大系

CHINESE ART EDUCATION ENCYCLOPAEDIA

MUSIC VOLUME

音乐卷

和声学教程

SHANGHAI MUSIC PUBLISHING HOUSE

桑桐著

上海音乐出版社

1679

文化部重點教材

中国艺术教育大系·音乐卷

（第一批）

中国传统音乐概论	袁静芳 主编
西方音乐通史	于润洋 主编
基本乐理教程	童忠良 著
和声学教程	桑 桐 著
复调音乐教程	于苏贤 著
音乐作品分析教程	钱仁康 钱亦平 著
视唱练耳教程（上、下）	熊克炎 编著

ISBN 7-80553-953-7

9 787805 539539 >

定价：48.00 元

普通高等教育“九五”国家级重点教材

中国艺术教育大系／音乐卷

和声学教程

桑桐 著

上海音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

和声学教程/桑桐著. ~ 上海：上海音乐出版社，2001.5

(中国艺术教育大系)

ISBN 7 - 80553 - 953 - 7

Ⅰ.和… Ⅱ.桑… Ⅲ.和声学 - 教材 Ⅳ.J614.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 57945 号

责任编辑　姚方正

封面设计　邵　竞

版式设计　陈　平

出版工作小组

顾　问　宋忠元

组　长　戴嘉枋

副组长　卜　键　钟　越　陈学娅　黄　河

组　员　陈　平　毛德宝　黄惠民　郑向前　赵伯涛

音　乐　卷

主　任　于润洋

副主任　江明惇　童忠良　赵德义　李西安　王次炤
　　朱钟堂　杨通八

委　员　于润洋　江明惇　童忠良　赵德义　李西安
　　王次炤　朱钟堂　杨立青　杨通八　林志良
　　刘康华　袁静芳　修海林　钱亦平　姚　婕

和声学教程　　桑　桐著

出版发行　上海音乐出版社

地址：上海绍兴路 74 号　邮政编码：200020

电子邮件：cslcm@public1.sta.net.cn

网址：www.slcm.com

新华书店经销　商務印書館上海印刷股份有限公司印刷

2001 年 5 月第 1 版　2001 年 5 月第 1 次印刷

开本：787×1092mm　1/16　印张：35.5　插页：1　谱、文 547 面

印数：1—5,100 册

书号：ISBN 7 - 80553 - 953 - 7/J·809　　定价：48.00 元

告读者　如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T:021 - 56628900

中国艺术教育大系总编委会

总 主 编　赵　沨

名誉主任　潘震宙

主　　任　陶纯孝

副 主 任　杜长胜　蔺永钧　戴嘉枋　王锦燧

委　　员

潘震宙　陶纯孝　杜长胜　蔺永钧　戴嘉枋　王锦燧
于润洋　刘　霖　王次炤　靳尚谊　孙为民　徐晓钟
金铁林　朱文相　周育德　吕艺生　于　平　江明惇
胡妙胜　荣广润　潘公凯　冯　远　常沙娜　杨永善
嬴　枫　黄　河　郑淑珍　朱　琦　卜　键　陈学娅
钟　越

执 行 主 任　嬴　枫

执行副主任　郑淑珍　朱　琦　牛耕夫

《中国艺术教育大系》序

由学校系统施教而有别于传统师徒相授的新型艺术教育，在我国肇始于晚清的新式学堂。而进入民国后于1918年设立的国立北京美术学校，则可视为中国专业艺术教育发轫的标志。时至1927年于杭州设立国立艺术院，同年于上海设立国立音乐院，中国的专业艺术教育始初具雏形。但在本世纪的上半叶，中国的专业艺术教育发展一直处在艰难跋涉之中。以蔡元培、萧友梅、林风眠、欧阳予倩、萧长华、戴爱莲等一批先贤仁人，为开创音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈等领域的专业教育，荜路蓝缕、胼手胝足、呕心沥血、鞠躬尽瘁。

中华人民共和国成立后，对专业艺术教育的发展给予了高度的重视。1949年第一届中央人民政府成立伊始，即着手建立我国高等专业艺术教育体系，将以往音乐、美术、戏剧专业教育中的大学专科，提高到了大学本科层次。当时列为中专的戏曲、舞蹈专业教育，也于八十年代前后逐一升格为大专或本科。并且自七十年代末起，在高等艺术院校中陆续开始了硕士、博士的研究生学历培养。迄今为止，我国已形成了以大学本科为基础，前伸附中或中专，后延至研究生学历的完整的专业艺术教育体系，以及在大陆拥有30所高等艺术院校，123所中等艺术学校的可观的办学规模。

近一个世纪伴随我国专业艺术教育体系创立、发展的过程中，建立与之相应的中西结合、系统科学的规范性专业艺术教材体系，成了几代艺术教育家孜孜以求的奋斗目标。如果说本世纪上半叶，我国艺术教育家们为此已进行了辛勤探索，有了极为丰厚的积累，只是尚欠系统的话，那么在五十年代全国编制各艺术专业课程教学方案和教学大纲的基础上，于1962年全国文科教材会议之后，国家已有条件部署各项艺术专业教材的编写和出版工作，并开始付诸实施。可惜由于接踵而来十年"文革"动乱的破坏，这项工作被迫中断。

新时期专业艺术教育的迅猛发展对教材建设提出了新的要求。高等艺术教育教学改革的深化、教育部提出的面向21世纪课程体系和教学内容改革计划的实施以及新一轮本科专业目录的修订、教学方案的制订颁发都为高等艺术院校本科教材的系统建设提供了契机和必要的条件，恰逢此时，部属中国美术学院出版社于1994年发起、酝酿"中国艺术教育大系"的教材编写、出版。这提议引起了文化部的高度重视。1995年文化部在听取各方面意见后，决定把涵盖各艺术门类的"中国艺术教育大系"的编写与出版列为部专业艺术教材建设的重点，并于1996年率先召开美术卷论证会，成立该分卷编委会；1997年又正式成立了"中国艺术教育大系"的总编委会，以及音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈各卷的分编委会。为了保证出版工作的顺利进行，同时组建了出版工作小组。

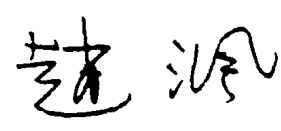
在世纪之交编写、出版的"中国艺术教育大系"，是依据文化部1995年颁发的《全国高等艺术院校本科专业教学方案》，以专业艺术本科教育为主，兼顾普通艺术教育的系统教材。在内容上，"中国艺术教育大系"既是本世纪中国专业艺术教育优秀成果的总体展示，又充分考虑到了培养下一世纪合格艺术人才在教育内容上不断拓展的需要。因此，"大系"于整体结构上，一方面确定了5卷共计77种98册基本教材于2000年出版齐全的计划；另一方面，为这套教材具有前瞻性和开放性，对于在21世纪专业艺术教育发展过程中，随教学课程体系改革、专业学科更新而形成的较为成熟的新的教学成果，也将陆续纳入"大系"范围予以编写出版。

在教材中如何对待西方现代派艺术，是一个无法回避的问题。正如邓小平同志在1983年说过："我们要向资本主义发达国家学习先进的科学技术，经营管理方法以及其他一切对我们有益的知识和文化，闭关自守，故步自封是愚蠢的，但是，属于文化的东西，一定要用马克思主义对它们的思想内容和表现手法进行分析，鉴别和批判……"（《邓小平文选》第三卷第44页）。对此我认为对西方现代派艺术也需要加以具体分析。一方面应该看到，从19世纪末以来在西方兴起的种种现代派艺术思潮，是西方资本主义文化的产物，我们必须以马克思主义观点对它们的思想内核到美学观一一进行分析、鉴别和批评扬弃，绝对不能盲目推崇追随；另一方面，伴随西方现代艺术共生的种种拓展了的艺术表现形式、方法和手段，则是可能也应当为我所用的，鉴此，前者的任务由"中国艺术教育大系"中的《艺术概论》来完成，而后者则结合各门类艺术的具体技法教程来分别加以介绍。

作为文化部"九五"规划的重点工程，拟向全国推荐使用的专业艺术教育的教材，"大系"的编写集中了文化部直属的中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、中央美术学院、中国美术学院、中央戏剧学院、上海戏剧学院、中国戏曲学院、北京舞蹈学院等被称为"国家队"院校的各学科领头人，以及中央工艺美术学院、武汉音乐学院等在相关学科的翘楚俊杰，计国内一流的专家学者数百人。同时，这些教材都是经过了长期或至少几轮的教学实践检验，从内容到方法均已被证明行之有效，并且比较稳定、完善的优秀教材，其中已被列为国家级重点教材的有9种，部级重点教材19种。况且，这些教材在交付出版之前，均经过各院校学术委员会、"大系"各分卷编委会以及总编委的三级审读。可以相信，"大系"的所有教材，足以代表当今中国专业艺术教学成果的最高水平；也有理由预见，它对中国规范今后的专业艺术教育，包括普通艺术教育，将起到难以替代的作用。

"中国艺术教育大系"的工作得到了文化部、教育部、国家新闻出版总署等方面的高度重视。在此谨代表参与教材编写的专家学者和全体参与组织工作的有关人员，对上述领导部门，特别是联合出版"大系"的中国美术学院出版社、上海音乐出版社、文化艺术出版社致以崇高的谢意！

教育部艺术教育委员会主任
"中国艺术教育大系"总主编



1998年6月18日

前　言

1. 本教程为作曲、理论和指挥专业的和声教学而编写，其他专业可根据学习要求加以缩减，或选择其中部分内容进行教学。

2. 本教程分上、下两编，上编为"传统和声"，其中大部分内容选自拙著《和声的理论与应用》，但稍加削减。由于大部分作曲、理论学生在音乐中学或校外已学习过基础的和声知识，故本教程将调内和声材料归纳为第一部分"自然音和声的复习"。这一部分，教师可根据学生的程度，加以紧缩或增补，自主安排。

3. 下编为"近代和声"，是本教程新编的部分，试图让学生了解和掌握传统和声以后的一些近代和声的应用方法。从四个方面讲授、分析近代和声的一些处理方法。它们的范围限于十二平均律的和声手法，一般不涉及非十二平均律基础的处理方法，亦不涉及旋律、节奏以及作曲法等方面。例如十二音序列音乐是一种作曲方法，其中有关和声的部分稍加涉及，但不作整体介绍。与和声相关甚少的其他近现代音乐的处理方法，亦不作介绍。

4. 上编在每章后均附有写作习题，教师在教学中可择用或增补相关习题。下编的内容，不适宜于采用旋律题或低音题的指定写作，更适宜于应用小型乐曲创作性的、实用写作性的练习，故教师可在讲授某一章节后，根据所授内容，要求学生写作数首4至8小节或更长一些的创作性写作练习。另外，可指定分析一些相关作品。德彪西、拉威尔、斯特拉文斯基、斯克里亚宾、巴托克、勋伯格等人的作品或片断，可作为分析的重点。另外可选择一些与所授内容相关的中外作曲家的作品进行分析。

5. 和声学教程，只是为教师和学生提供一种和声学的理论体系、提供作品范例、提供循序渐进并进行实习的和声教学范本，而和声教学的主导作用在于教师。和声教师担负着实际讲授和声理论知识、指导学生实习、提高学生写作和应用能力的职责，故需根据学生实际状况，对教材进行缩减或补充。和声教材自身必须有完整的、确当的理论系统和适合于丰富、提高学生和声知识与写作、分析能力的作用，但每种和声教材都不可避免地由于各种原因而存在一定的局限性。只要教师在教学中紧密关注于讲授系统的和声理论知识和提高写作与分析能力这两方面，学生能专注地学习、理解和认真实习，和声教学一定会取得良好的效果。

目　录

《中国艺术教育大系》序 …… 赵　沨 1
前　言 …… 1

上　编
传统和声

第一部分　自然音和声的复习

第一章　基本写作要求 …… 3
一、四声部写作 …… 3
二、音的重用与省略 …… 3
三、和弦音的排列位置 …… 4
四、声部组合方式 …… 4
五、原位和弦与转位和弦 …… 6
六、和弦标记 …… 6
七、和弦连接方法 …… 7
八、声部进行 …… 7
九、根音关系 …… 9
十、根音进行的强弱作用 …… 10
十一、习题写作方式 …… 13

第二章　三和弦 …… 15

一、各级三和弦的级数与名称 …… 15
二、正三和弦与副三和弦 …… 15
三、和声的功能 …… 16
四、和声进行的功能序列 …… 18
五、各级和弦的连接 …… 19
六、三和弦的模进 …… 31
习题一 …… 35

第三章 各级七和弦与九和弦 …… 40
一、七和弦的结构类别 …… 40
二、七和弦的特性与作用 …… 41
三、各级七和弦的功能意义 …… 42
四、七和弦的处理方法 …… 42
五、七和弦的连续应用与模进 …… 50
习题二 …… 53
六、九和弦 …… 56
七、十一和弦、十三和弦 …… 62
习题三 …… 67

第四章 和弦外音 …… 69
一、留音 …… 70
二、倚音 …… 73
三、经过音 …… 76
四、助音 …… 78
五、换音 …… 80
六、先现音 …… 82
习题四 …… 83

第五章 其他自然音调式和声 …… 87
一、调式和声的特点 …… 88
二、调式和声处理方法要点 …… 89
三、各类调式的和声处理 …… 92
习题五 …… 104
四、复合调式与调式交替 …… 107
习题六 …… 112

第二部分 离调与转调

第六章 离调——副属和弦与副下属和弦(一) …… 115

一、概述 …… 115
二、重属和弦 …… 119
习题七 …… 123

第七章　副属和弦与副下属和弦(二) …… 125
三、其他各级副属和弦 …… 125
四、副属和弦的其他形式 …… 135
五、副属和弦的连锁进行 …… 138
六、副属和弦的几种应用方式 …… 140
习题八 …… 142

第八章　副属和弦与副下属和弦(三) …… 144
七、副下属和弦 …… 144
习题九 …… 152

第九章　副属和弦与副下属和弦(四) …… 154
八、副重属和弦与离调模进 …… 154
习题十 …… 160

第十章　近关系调的转调(一) …… 162
一、绪论 …… 162
二、近关系调的转调方法 …… 169
三、大调向属功能系统近关系调的转调 …… 172
习题十一 …… 177

第十一章　近关系调的转调(二) …… 179
四、大调向下属功能系统近关系调的转调 …… 179
习题十二 …… 184

第十二章　近关系调的转调(三) …… 187
五、小调向属功能系统近关系调的转调 …… 187
六、小调向下属功能系统近关系调的转调 …… 191
习题十三 …… 195

第十三章　近关系调的转调(四) …… 199
七、近关系转调在作品中的作用 …… 199
习题十四 …… 203

第三部分 同主音大小调交替和声体系

第十四章 同主音大小调交替和声体系(一) …… 205
一、同主音大小调交替 …… 206
习题十五 …… 215

第十五章 同主音大小调交替和声体系(二) …… 218
二、同主音小大调交替 …… 218
三、同主音大小调交替和声的应用方法综述 …… 222
习题十六 …… 222

第十六章 同主音大小调交替和声体系(三) …… 224
四、同主音各类调式交替——混合调式 …… 224
习题十七 …… 232

第十七章 同主音大小调交替和声体系(四) …… 234
五、同主音调与平行调的混合交替 …… 234
六、三度变化与三度关系的扩展 …… 240
习题十八 …… 246

第十八章 持续音 …… 249
一、持续音的特性 …… 249
二、持续音的应用方法 …… 250
三、各类持续音的应用 …… 251
习题十九 …… 255

第四部分 变和弦

第十九章 变和弦(一) …… 259
一、重属变和弦 …… 260
二、重属变和弦在作品中的应用 …… 263
习题二十 …… 267

第二十章 变和弦(二) …… 269
三、属变和弦 …… 269
含♯Ⅱ级音的属变和弦 …… 269
习题二十一 …… 282

第二十一章　变和弦(三) …… 284
四、下属变和弦 …… 284
♭Ⅱ级变和弦 …… 284
习题二十二 …… 291

第二十二章　变和弦(四) …… 293
♯Ⅱ级下属变和弦(大调) …… 293
♭Ⅳ级下属变和弦(小调) …… 296
五、变和弦在作品中的应用 …… 296
习题二十三 …… 298

第五部分　转　　调

第二十三章　远关系调性的转调(一) …… 301
一、远关系调性的分类 …… 301
二、远关系调性的转调方法 …… 302
1. 前调自然音和弦等于后调自然音和弦 …… 302
习题二十四 …… 304

第二十四章　远关系调性的转调(二) …… 306
2. 前调自然音和弦等于后调变音和弦 …… 306
习题二十五 …… 312

第二十五章　远关系调性的转调(三) …… 314
3. 前调变音和弦等于后调自然音和弦 …… 314
习题二十六 …… 322

第二十六章　远关系调性的转调(四) …… 324
三、远关系转调的其他方法 …… 326
习题二十七 …… 331

第二十七章　等音转调(一) …… 336
一、概述 …… 336
二、减七和弦等音转调 …… 336
习题二十八 …… 342

第二十八章　等音转调(二) …… 344
三、增六度和弦与小七度和弦的等音转调 …… 344
习题二十九 …… 352

第二十九章 等音转调(三)…… 354
四、增三和弦的等音转调…… 354
五、等音转调在作品中的应用…… 359
习题三十…… 360

下 编

近代和声

绪 言…… 365

第六部分 各类调式音阶的和声方法

第三十章 各类调式音阶的和声方法(一)…… 369
一、泛自然音阶…… 369
二、五声音阶…… 371
三、含半音的五声音阶…… 381

第三十一章 各类调式音阶的和声方法(二)…… 385
四、在七声音阶基础上构成的特殊七声音阶…… 385

第三十二章 各类调式音阶的和声方法(三)…… 394
五、全音音阶…… 394
六、近似全音音阶…… 400

第三十三章 各类调式音阶的和声方法(四)…… 402
七、八声音阶…… 403

第三十四章 各类调式音阶的和声方法(五)…… 413
八、布鲁斯音阶…… 413
九、西班牙音阶…… 416
十、其他音阶…… 420

第三十五章 各类调式音阶的和声方法(六)…… 424
十一、梅西安有限移位模式…… 424
十二、半音阶…… 425

第七部分　和声材料与处理方法

第三十六章　和声材料与处理方法(一) …… 437

一、三度叠置和弦结构的处理方法 …… 437

1. 三和弦 …… 437

2. 三度叠置的七、九、十一、十三等和弦 …… 440

3. 三度叠置的等音程和弦 …… 448

第三十七章　和声材料与处理方法(二) …… 451

二、斯克里亚宾后期作品的和弦结构 …… 451

第三十八章　和声材料与处理方法(三) …… 459

三、非三度叠置和弦结构 …… 459

1. 四度叠置和弦(简称"四度和弦") …… 460

2. 五度叠置和弦(简称"五度和弦") …… 466

3. 四五度和弦 …… 469

第三十九章　和声材料与处理方法(四) …… 472

4. 二度和音 …… 472

四、附加音和弦 …… 479

第四十章　和声材料与处理方法(五) …… 482

五、复合和声或复合和弦 …… 482

第四十一章　和声材料与处理方法(六) …… 489

六、序列和声 …… 489

七、混合结构与自由组合 …… 492

第八部分　和声进行

第四十二章　和声进行(一) …… 497

一、平行进行 …… 497

第四十三章　和声进行(二) …… 509

二、反向进行 …… 509

三、和声进行 …… 514

1. 功能性进行 …… 515

2. 功能性进行的变体 …… 516

3. 调式化和声进行 …… 518

第四十四章 和声进行(三) …… 520
4. 三度、二度或其他音程关系的根音进行 …… 520
5. 持续性和声 …… 523
6. 自由的和声进行 …… 524
7. 线条性进行 …… 524

第九部分 调性的类型

第四十五章 调性的类型(一) …… 527
一、新调性 …… 527
1. 旋律性调性 …… 527
2. 和声性调性 …… 531
3. 持续音性调性 …… 536

第四十六章 调性的类型(二) …… 539
二、多调性 …… 539
1. 多调性的构成方法 …… 539
2. 由单声部与和声(伴奏和声或旋律声部层)所构成的多调性 …… 542
3. 和声与和声层次所构成的多调性结合 …… 543
4. 多调性在乐曲中的处理方式：分合式、平行式、交换式、转调式 …… 546

第四十七章 调性的类型(三) …… 547
三、无调性 …… 547
1. 无调性音乐和声方面的特点 …… 547
2. 调性音乐中的无调性 …… 547
3. 无调性音乐中的调性因素 …… 549
4. 无调性和声的分析 …… 550

上　　编

传 统 和 声

第一部分

自然音和声的复习

考虑到学生都已学习过基本和声知识，并有和声写作实习的经验，因此本教程的自然音和声部分为复习性质，将自然音范围的和声材料与应用方法作概括性讲授，并作相应的写作实习。本部分共分五章：第一章，基本写作要求。第二章，三和弦。第三章，各级七和弦和九和弦。第四章，和弦外音。第五章，其他自然音调式和声。

第一章　基本写作要求

在和声写作实习前，需先了解和掌握一些基本的知识和要求，以有利于写作实习的进行。下面从十一个方面介绍这些基本要求。

一、四声部写作

四声部写作，长期来一直作为和声教学写作实习的基本方式。四声部和声，音响丰满，声部关系平衡，对感受和声整体效果、掌握和声写作技巧有重要的作用。本教程的和声写作实习，主要亦采取四声部写作方式。

四声部的名称为：高音部、中音部、次中音部和低音部。各声部的音域与人声的女高音、女低音、男高音和男低音的音域基本相同。

高音部一般为旋律声部，是外声部之一。

中音部与次中音部，起丰富和声作用，为内声部。

低音部是和声的基础声部，具有确定和声低音位置的意义，是外声部之一。

二、音的重用与省略

在和声写作中，为了和声的效果、和弦的完整、声部的数量与声部的进行，和弦音有时需重用

或省略。

和弦的根音决定和弦的级数与功能属性，它的重用可增强根音的作用，故可首先重用根音，它不能省略，否则将引起和弦级数与意义的变化。

三音具有确定三和弦性质的作用，使和弦音响丰满，一般不能省略。但其音响突出，一般不重用，只在声部必需时方可重用。

五音可以重用，必要时亦可省略。五音为减五度或增五度时，一般不重用，亦不省略。

减三和弦或增三和弦，常重用三音（必需时可重用根音或五音）。为保持这两类和弦的特点，一般不省略。

三、和弦音的排列位置

和声音响是否均衡，效果是否清晰，与和弦音的排列位置有重要关系。

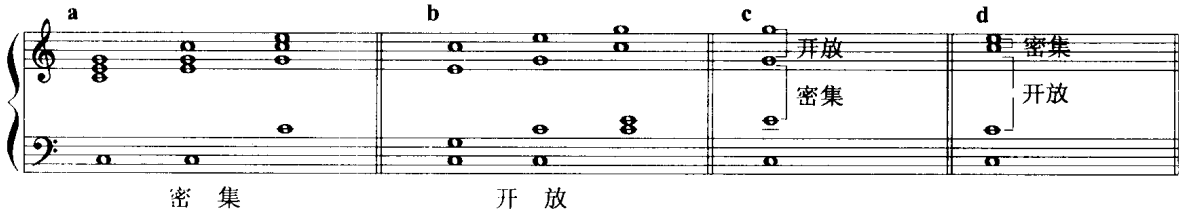
通常的排列方法是下方声部之间音程较宽，上方声部之间音程较紧，如同泛音列现象。但和声处理有各种不同的要求，因此，排列方式甚多。

和弦音的排列位置有两种基本方式：

（1）开放位置：上方三声部各声部之间的音程在五度以上，其间尚能再加进本和弦的音。

（2）密集位置：上方三声部各声部之间的音程在四度以内，其间不能再加进本和弦的音。

例 1



开放位置音响较亮，各声部进行时较清晰，整体分布较均衡。

密集位置音响较浓，声部之间较融合，但个别声部不突出。

不论在哪一种排列位置中，低音与次中音部之间的音程可自同度起直至超过八度，而不影响声部音响的平衡。上方三声部相互之间的音程一般不超过八度，否则易造成声部音响的空隙与不平衡的效果。

和声进行可以根据声部进行的需要，改变排列方式，从密集位置变为开放位置，或从开放位置变为密集位置。有时，上方声部之间，开放位置与密集位置同时运用。（见例 1，c、d）。

声部位置在写谱上有两种写法，一种是高音谱表写上方二声部，低音谱表写下方二声部（如例 1，b、c、d）。另一种写法是在上方声部较密集时，高音谱表写上方三声部，低音谱表写低音部（如例 1，a）。

四、声部组合方式

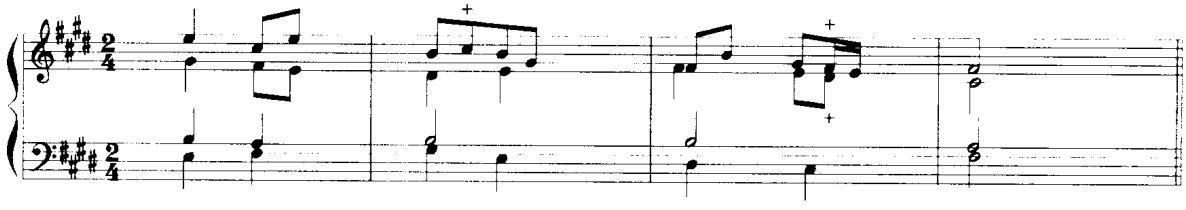
在和声进行中，各声部之间相互配合的关系称“声部组合方式”，是和声织体的一种方式。

四声部写作中，在一般情况下，每个声部是一个独立的声部层次。因此，四个声部的基本组

合方式是：$\frac{\frac{1}{1}}{\frac{1}{1}}$。

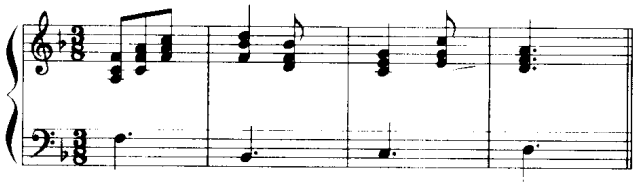
它的特点是各声部的节奏与声部进行不完全相同，因而各自成为和声整体中的一个声部层次。这是和声习作的主要声部组合方式(如例 2。例中 + 记号的音为和弦外音)。

例 2

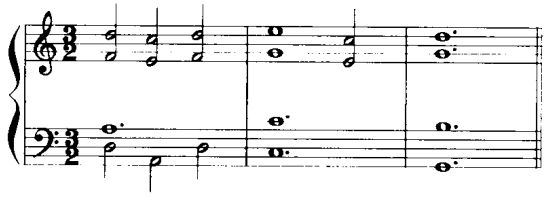


但有时某几个声部由于节奏一致、位置密集、音区相近和进行方向相同等原因而组合为一个层次，因而形成了其他声部组合方式，如：$\frac{3}{1}$、$\frac{2}{2}$、$\frac{\frac{2}{1}}{1}$、$\frac{1}{3}$等，例 3、例 4、例 5、例 6 为不同的组合方式。

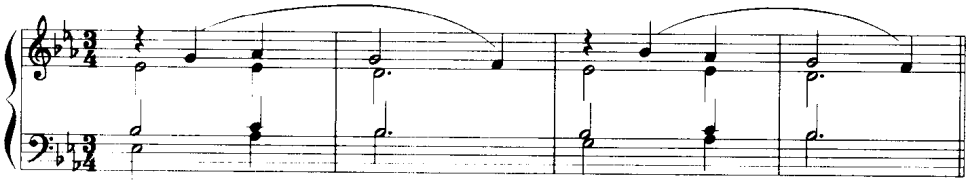
例 3



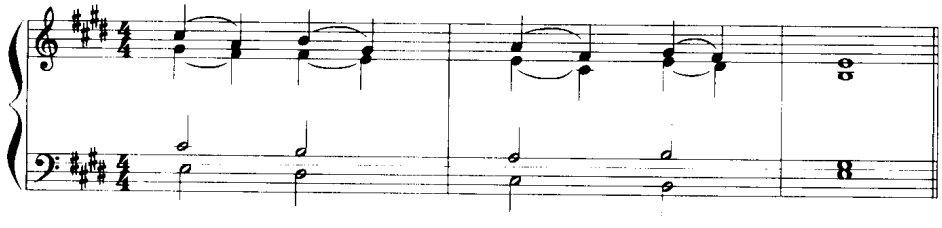
例 4



例 5



例 6



在实际写作中，声部组合方式随着声部进行的需要而交替变化。

五、原位和弦与转位和弦

按三度叠置结构原则构成的和弦，其根音在低音部者，称原位和弦。根音在上方声部者，称转位和弦。三和弦的三度音在低音部者，称第一转位，亦称六和弦。五度音在低音部者，称第二转位，亦称四六和弦。七和弦的第一转位，称五六和弦。第二转位称三四和弦。七度音在低音部者，称第三转位，亦称二和弦。

原位和弦因根音在低音部，根音与低音基础相一致，效果较稳定。转位和弦因根音在上方声部，并且音程关系较原位复杂，因而稳定性较差，不同的转位和弦亦有不同的效果。转位和弦的和声紧张度较原位为强，但和声音响色彩与原位和弦基本相同。

转位和弦的作用可归纳为下列几点：

(1) 使同一和弦产生和声位置上稳定与不稳定的变化、紧张度的变化与节奏上强弱作用的变化，丰富了和声的效果。

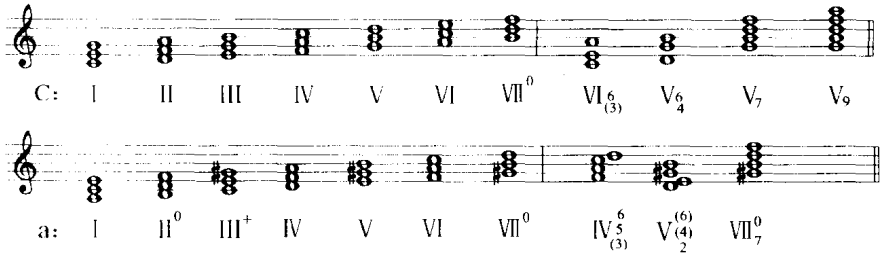
(2) 可以使低音的线条进行流畅而富于旋律性。

(3) 由于转位和弦的不稳定效果，与原位的和声进行构成对比，使和声进行有继续发展下去的要求，因此常用于段落内部经过性、辅助性的和声进行中。

六、和 弦 标 记

为了分析和理解和弦与和声进行，需应用和弦标记方法。本教程采用和弦级数标记法，以和弦根音在调性音阶的位置而确定其级数标记。级数按习惯以罗马数字标记。减三和弦在罗马数字右上方加一“°”号。增三和弦在罗马数字右上方加一“+”号。七和弦、九和弦转位和弦，则在罗马数字右中下方标以与和弦音程特点相符的阿拉伯字母。调性则以英文字母标于谱表下方、本调和弦标记之前，大调用大写字母，小调用小写字母。(见例7)。

例7



上表中括号内数字可省略。

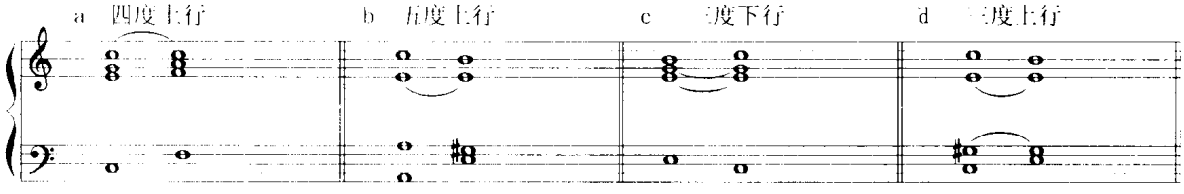
七、和弦连接方法

和弦的连接，根据声部进行的特点，区分为保持共同音的连接法（一般称为“和声连接法”）和不保持共同音的连接法（一般称为“旋律连接法”）。

（1）保持共同音的连接法——和声连接法。

适用于有共同音的和弦连接中，共同音在同一声部保持到后一和弦。其他声部作适当的声部进行进入下一和弦。例8为几种保持共同音的和弦连接。

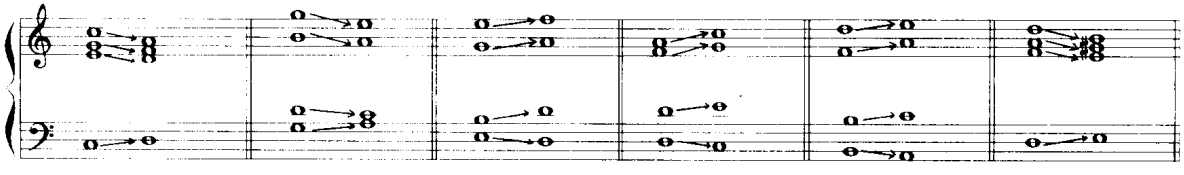
例8



（2）不保持共同音的连接法——旋律连接法。

在这种连接法中包括两种情况，一种是和弦之间无共同音，例如二度根音关系的和弦连接。在这类和弦连接时，上方三声部与低音成反向，向后一和弦最近的音进行，如例9。

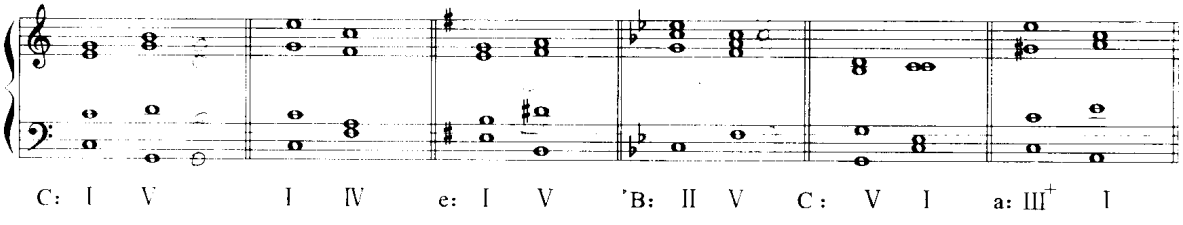
例9



另一种是和弦之间有共同音，但为了声部进行的变化或其他原因而不采取共同音保持的方法。

例10是这类和弦连接法的几种图例。

例10



八、声部进行

在和弦连接中，各声部相应的运动，称为声部进行。声部进行是和声进行中的重要环节，也是决定和声进行良好与否的一个因素。所以根音进行与声部进行是和弦连接中两个重要

方面。

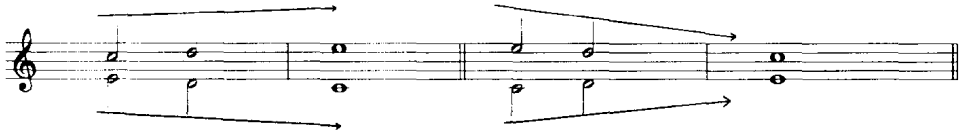
声部进行包括个别声部的进行与各声部之间的进行方式。

在个别声部的进行方面，有：保持、级进与跳进三种方式。保持、级进与三度跳进属于平稳进行。四度以上的跳进属于跳跃进行。

各声部之间的进行方式，有以下三类：

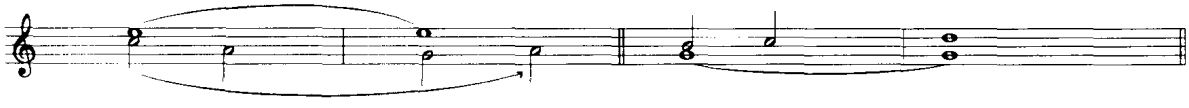
(1) 反向进行　各声部向不同方向进行。反向进行的声部独立性强。

例 11



(2) 斜向进行　有的声部保持不动，另外的声部作级进或跳进，即构成斜向进行。这种进行使声部之间在节奏上有长短的不同，构成动静的对比。

例 12



(3) 同向进行　不同声部向同一方向级进或跳进，属于同向进行。声部在同向进行时保持相同的音程，称为平行进行。同向进行中由于声部进行方向上的一致，声部的独立性较少。

例 13

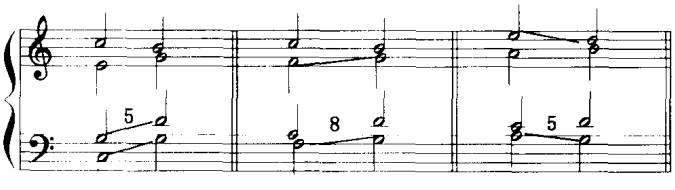
为了使和弦的连接具有良好丰满的和声效果、平衡通顺的声部关系，在声部进行上须注意下列问题：

(1) 避免声部之间平行同度、八度与五度。

平行同度与八度，实际上是减少了一个声部的进行，造成声部关系上的不平衡。

平行五度由于纯五度的过于协调的音响，使声部失去进行上的独立性，造成音响上的不平衡。

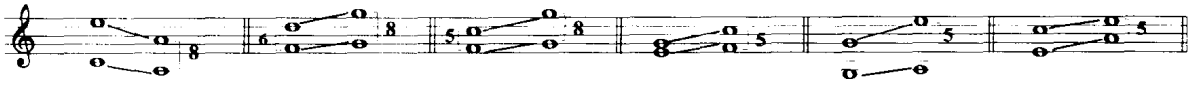
例 14



(2) 避免两外声部同向跳进或高音部跳进、低音部级进、同向上行进入八度或五度，这类情

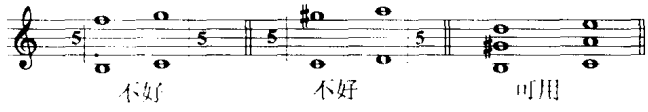
况称为隐伏八度或隐伏五度。

例 15



(3) 避免两外声部从减五度到纯五度、或增五度到纯五度的进行。如果这种进行发生在上方声部,其下有和弦的三度音,在必需时可用。

例 16



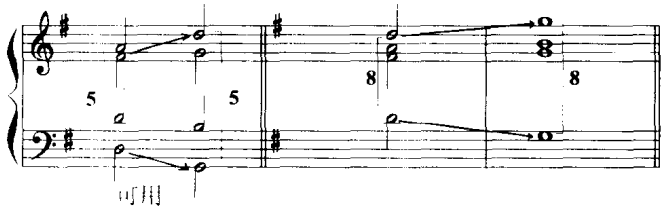
(4) 避免增音程的进行,如增二度、增四度进行等。

(5) 少用四声部同向跳进,因它造成声部进行上的动荡与不稳。

(6) 声部四、五度跳进时,可发生反向五度的进行。

反向八度在乐句或乐段的结束处可用。

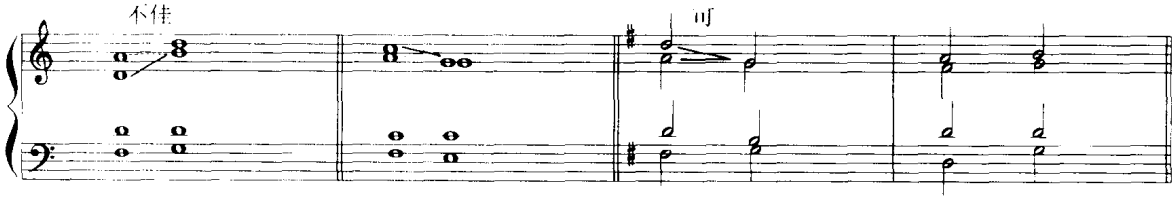
例 17



(7) 一个声部的音低于前一和弦下方相邻声部的音或高于上方相邻声部的音时,称超越进行。

声部的超越进行在必需时可用,但须注意声部进行的连贯通顺。

例 18



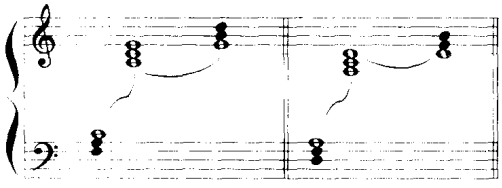
九、根 音 关 系

和弦之间的相互关系,包括和弦的功能属性与和声进行的序列、和弦之间的根音关系与强弱作用、和弦之间共同音的有无与多少等方面。

大、小调自然音体系的各级三和弦根音之间的音程关系，总的可分为三类：

(1) 平衡关系。两个和弦之间的根音是五度音程关系，上五度或下五度（亦称上四度）都属于这种五度根音关系。

例 19

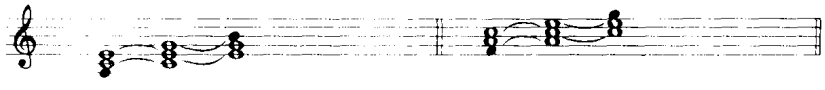


五度音程是和声中重要的音程关系，具有相互支持的和声作用。这种作用也表现在具有五度根音关系的和弦连接上。

在具有五度根音关系的和弦之间有一个共同音：一个和弦的根音是另一个和弦的五度音，这是两个和弦相互联系的因素。另外两个音是非共同音，这是使两个和弦获得对比和新鲜感的因素。因此，在五度根音关系的和弦之间，既有联系又有对比，两者兼俱，故称为平衡关系。

(2) 融合关系。两个和弦之间的根音是三度音程关系，包括上方大、小三度或下方大、小三度。

例 20

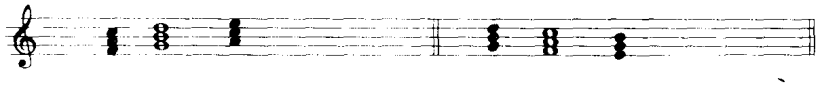


在具有三度根音关系的和弦之间有两个共同音：一个和弦的根音与三音是另一个和弦的三音与五音。两个和弦之间只有一个非共同音。这使三度根音关系的和弦之间，联系的因素多，而对比、新鲜的因素少，具有融合的和声作用。

(3) 远邻关系。两个和弦之间的根音是二度音程关系，包括上方大、小二度或下方大、小二度。

二度根音关系的和弦之间，无共同音，因此两者之间无联系的因素，而对比、新鲜的因素强。

例 21



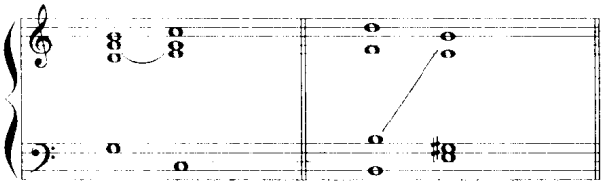
十、根音进行的强弱作用

从一个和弦进入另一个和弦，用和弦根音的级数表示，称根音进行。根音进行的类别，以根音之间的音程关系进行区分，如：四度上行（五度下行），三度上、下行等。不同的根音进行有不同的力度，称根音进行的强弱作用。

现将各种不同的根音进行与它们所起的强弱作用分别阐述如下：

(1) 根音四度上行（或五度下行）属于强进行。

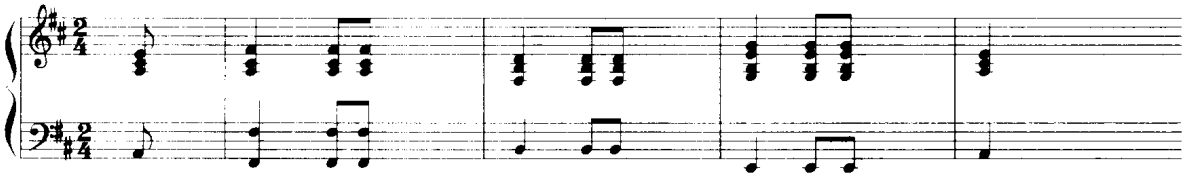
例 22



由于根音之间的音程关系，后一和弦的根音得到前一和弦根音的支持和强调。同时，后一和弦的根音是前一和弦中未包含的新音，具有新鲜的效果。因此，这种和弦连接肯定有力，称之为强进行。

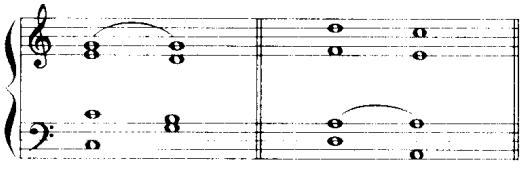
例 23

韦　柏：《自由射手》



（2）根音四度下行（或五度上行）属于弱进行。

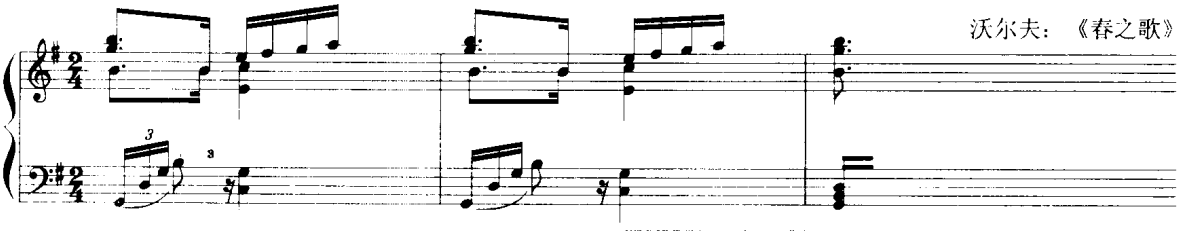
例 24



后一和弦的根音是前一和弦的五度音，缺少新鲜感。根音之间的音程关系也使后一和弦的根音不能像四度上行那样得到肯定有力的支持。因此与四度上行的根音进行刚好相反，效果柔和，属于弱进行。变格进行属于这种根音进行：

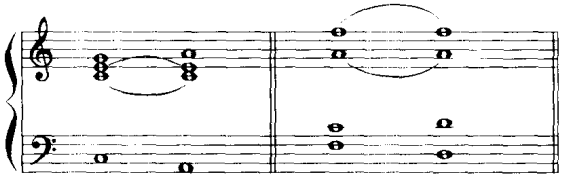
例 25

沃尔夫：《春之歌》



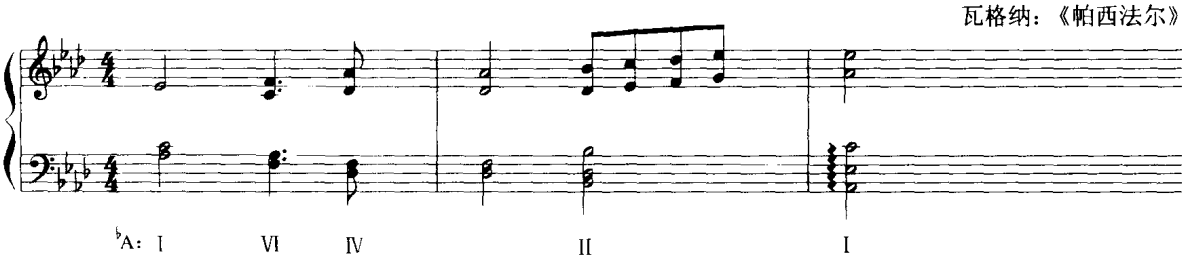
（3）根音三度下行属于次强进行。

例 26



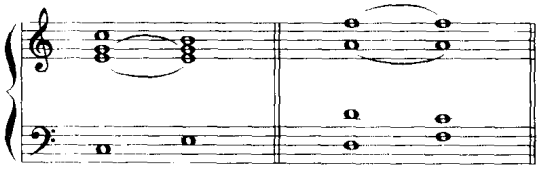
前后和弦之间有两个共同音。由于后一和弦的根音是新的音，故在力度上也有较强的作用，但具有较柔和的色彩。三度下行有大、小三度的差异，大三度下行时，后一和弦的肯定作用较小三度下行为强。三度下行的运用也较多，在作品中一般作为一种中间性的和声连接运用。如例 27。

例 27



(4) 根音三度上行属于倍弱进行。

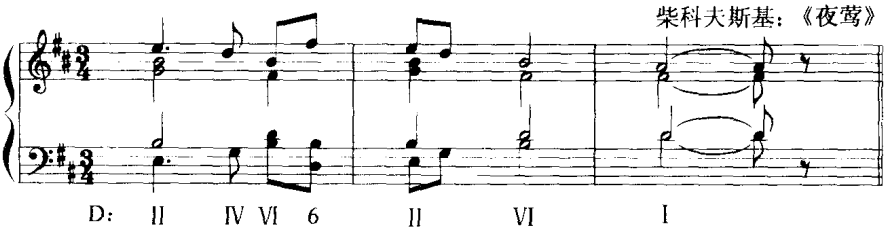
例 28



根音三度上行的和弦连接由于后一和弦的根音是前一和弦的三音，有两个音是共同音，后一和弦似由前一和弦所派生，故和声效果最弱。

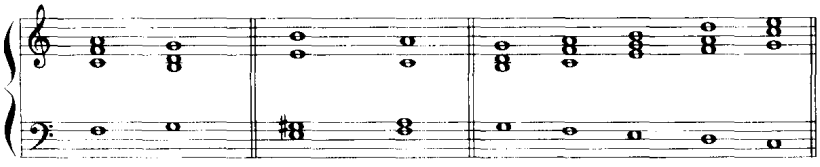
例 29 在小节内运用了连续的三度上行。

例 29



(5) 根音二度上下行属于特殊强进行。

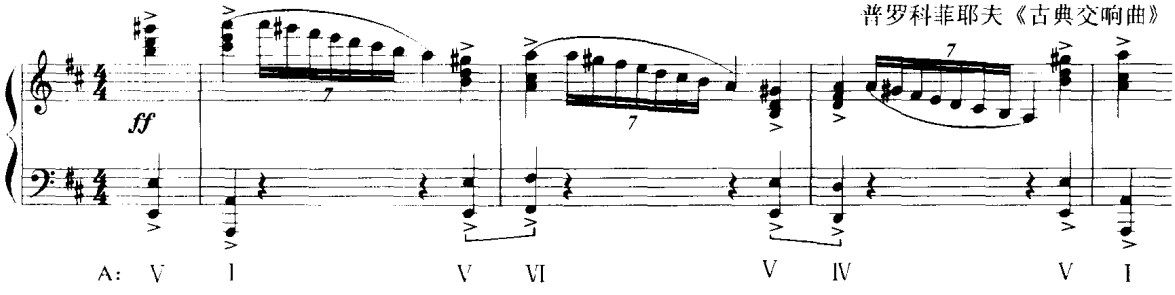
例 30



根音二度进行的和弦之间无共同音，和声性的联系因素少，旋律性作用强。属于特殊的强进行。从传统的实际使用来看，二度上行比较二度下行的力度要强些。运用也更多。

下面例 31 包括二度上行与二度下行的根音进行。

例 31



上面所讲的是不同根音进行的和弦连接本身所具有的强弱作用。这种作用对于和声写作中处理和弦的节拍位置、节奏时值有重要的意义，必须对不同根音进行的实际音响效果要有充分的理解和切实的掌握。

和弦低音位置的变化；和弦的调式音级与功能属性；和弦的性质与节拍位置、时值长短等，都会对和声进行的强弱作用发生影响。

和声进行的强弱作用是和声进行本身内在力度的差别，并非是和声进行好与坏的标准。但是，如果处理得不恰当，就会产生不良的和声效果。

十一、习题写作方式

本教程采用三类习题进行写作实习。

(1) 为低音题配置和声

通过低音，了解和声进行以及低音进行的规律；确定和声的骨架；选择恰当的和弦与低音位置；写好旋律声部的线条进行和乐句结构；同时充实内声部的和声与声部进行；注意各声部之间的节奏配合与声部组合方式；完成整体的和声写作。

注意低音题的低音进行特点，可有助于为旋律题配置和声时低音部的有效设计。

(2) 为旋律题配置和声

分析旋律的进行与结构；确定重要部位（如：旋律停顿处、中间终止处和结束终止处等）的和弦与和声进行；根据旋律进行中所蕴含的和声意义，选择恰当的和声进行和低音位置，写出低音部；同时考虑与写好内声部的进行；处理好下方声部与旋律声部之间、各声部之间的节奏配合与

声部组合

(3) 为指定开端动机或主题进行发展。

在掌握基本和声写作技能的基础上，加强与培养自我完成和声设计与和声发展的能力，写作乐段结构或二部结构的创作性练习。

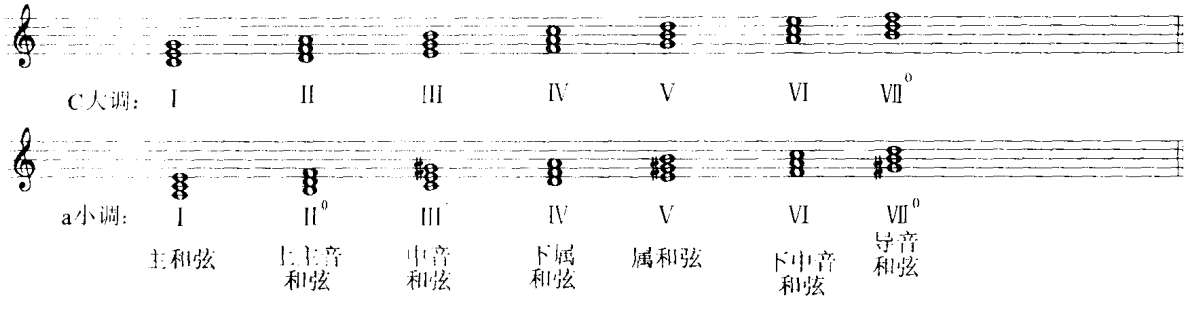
第二章　三和弦

一个调内七个自然音级上所建立的三和弦，是大小调自然音和声体系的基本和声材料，它们是调内和声的基础，其他和声材料都由此扩展、衍生与变化而成。

一、各级三和弦的级数与名称

在大、小调音阶各级上所建立的三和弦，根据根音的音级确定其级数，并依据音阶各级的名称予以命名。见例32。

例32



二、正三和弦与副三和弦

主和弦和它上、下五度的属和弦与下属和弦称正三和弦。正三和弦是一个调性中的三个主要和弦，代表了三种不同的功能。通过属和弦与下属和弦对主和弦的倾向与支持，从而确立了调性。同时，调式的各音级在其中都得到呈示，也就明确了调式。即使只是下属和弦与属和弦的结合，也可以通过它们的对比来暗示调性。因此，正三和弦是调性和声体系的骨架和弦。

自然大调式的正三和弦都是大三和弦。

和声小调式的正三和弦中，主和弦与下属和弦是小三和弦、属和弦是大三和弦。

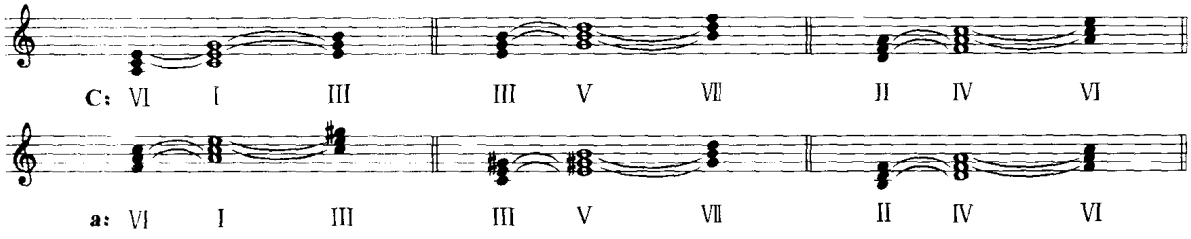
两者有不同的色彩与紧张度。

运用正三和弦的和声进行是作品中最基本的和声处理方法。

除正三和弦外的其他各级：II级、III级、VI级与VII级三和弦，称副三和弦。

每一个正三和弦与它上、下三度根音关系的副三和弦都有两个共同音，关系融合。

例 33



各级副三和弦的和弦结构有下列各种形式：

小三和弦(大调Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ级)；

大三和弦(和声小调Ⅵ级)；

减三和弦(大调Ⅶ°级，和声小调Ⅱ°、Ⅶ°级)；

增三和弦(和声小调Ⅲ级)。

副三和弦在和弦结构类型、音响效果和功能意义上都比正三和弦复杂而多样，具有下列特性与作用：

(1) 由于副三和弦在和弦结构类型上的多样性，在和声音响的色彩与紧张度方面，均与正三和弦构成对比、变化。例如大调中，副三和弦的和弦结构有小三和弦、减三和弦，它们与正三和弦的大三和弦结构形成对比与变化。和声小调中，副三和弦有减三和弦、增三和弦与大三和弦，在音响的紧张性上更为强烈。因此，副三和弦具有丰富和声色彩的作用。

(2) 正三和弦与同一功能组内的副三和弦、以及各副三和弦之间，在稳定与不稳定的程度上有各种差别，因此，副三和弦的应用，可以构成不稳定性的增长或减弱的作用，并能避免主和弦的频繁出现，避免和声运动上单调和停滞的效果，有利于发挥和声功能上的对比和变化的作用。

三、和声的功能

一个调性内的各级三和弦，根据它们在调式音级中的地位与特性，有的具有稳定的作用，有的具有不稳定的作用，这种稳定与不稳定的作用，即称为和声的功能。

和弦的功能属性既由和弦的根音所处的音级地位确定，也包含了和弦构成音的倾向特性。

和声的功能分三种类型：主功能、属功能与下属功能。

(1) 主功能具有稳定作用，代表主功能的和弦就是主和弦。它是调式的中心和弦，有吸引力，其他各级和弦直接、间接倾向于它(大调主音或主和弦用 T 标记，小调用 t 标记)。

(2) 属功能与下属功能都属于不稳定功能，对主和弦都有和声性倾向与旋律性倾向。但二者在倾向上有不同的特性，因而形成两种不同类型的不稳定功能。

属功能具有直接倾向于主和弦的特性。其中包含了属音对于主音的和声性倾向与导音、上主音对于主音、中音(主和弦的三度音)的旋律性倾向。而导音对于主音的倾向是属功能和声中很重要的特性。

属功能和声以属和弦为代表(用 D 标记)。

(3) 下属功能可以直接倾向于主和弦，并且具有通过属功能而倾向于主和弦的特性。下属功能的这种性质是由于旋律调式中下属音对于主音的和声性倾向与对于属音或中音的旋律性倾向、下中音对于属音的旋律性倾向而产生。而下中音对于属音(即主和弦的五音)的倾向是下属功能和声中具有普遍意义的特点。

下属功能和声以下属和弦为代表(用 S 或 s 标记)。

(4) 其他各级三和弦根据根音在调式中的音级地位、和弦音的倾向特性以及与三个主要功能和弦的关系而分别具有属功能与下属功能的作用。

Ⅶ级三和弦，建立在导音音级上，是减三和弦，具有解决到主音与它的三度音(Ⅲ级音)的强烈倾向，与属和弦有两个共同音，是属功能性质的和弦(用 DⅦ 标记)。

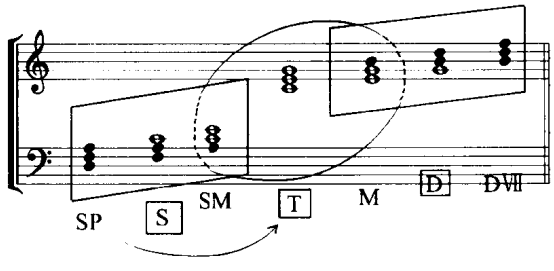
Ⅲ级三和弦，建立在中音上，它与主和弦或属和弦都有两个共同音，包含有属音与导音，但这里，导音作为和弦的五度音，无强烈倾向于主音的要求，它可以倾向于主音，也可以倾向于Ⅵ级音，它的自然的和声性倾向是进入下中音和弦，也常进入下属和弦或直接进入主和弦，特别在第一转位时。因此，它是介于主功能与属功能之间，但偏重于属功能的中音和弦(用 M 或 m 标记)。

Ⅱ级三和弦，建立在上主音上。与下属和弦有两个共同音：下属音与下中音。它与属和弦是五度关系，具有进入属和弦的倾向。也可以直接倾向于主和弦。是下属功能性质的和弦(用 Sp 或 sp 标记)。

Ⅵ级三和弦，建立在下中音上，它与主和弦或下属和弦都有两个共同音，包含有主音与中音，它的不稳定作用主要表现在下中音(Ⅵ级和弦的根音)对于属音(或主和弦的五音)的倾向上，因此，不稳定作用较弱。它自然的和声性倾向是进入上主音和弦。它可以倾向于属和弦或有时直接倾向于主和弦。因此，它是介于主功能与下属功能之间，但偏重于下属功能的下中音和弦(用 SM 或 sm 标记)。

下面的图例说明各级三和弦的功能关系。

例 34



从例 34 图例可以看到：以调性的三个主要和弦为中心，它们的上、下三度关系的和弦便与中心和弦构成功能组。

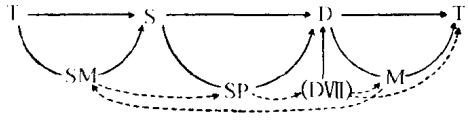
属功能与下属功能是不稳定功能的两种类型，表现了从不同方面支持主和弦的特性，它们之间的功能对比是全面呈示一个调性的主要因素。在这两个功能组之间，通过 SⅡ 与属和弦的五度关系而使两者具有和声性的联系。

如上所述，和弦之间的功能关系是调性和声体系中和弦之间的主要关系。和弦之间功能关系方面稳定与不稳定的矛盾统一、不稳定功能之间的矛盾对比，是推动音乐中和声发展的动力。因此，我们在处理和声进行时，除了注意和弦的根音进行与声部进行外，还必须考虑和弦之间的

功能关系

四、和声进行的功能序列

和声进行中，除和弦之间的根音关系、根音进行的强弱作用外，尚存在着由音与和弦的倾向性而形成的功能序列的规律，总的特点是：稳定——不稳定——稳定，具体表现为：主——下属——属——主的功能序列。它的完整的功能序列如下图所示：



这一功能序列，表现了欧洲18、19世纪音乐作品中大小调和声进行的基本规律。在这一整体的功能序列规律内，依据实际的和声进行，尚有各种简单或复杂的和声序列。在特殊情况下，尚能形成下列功能序列：

T——D——S——T

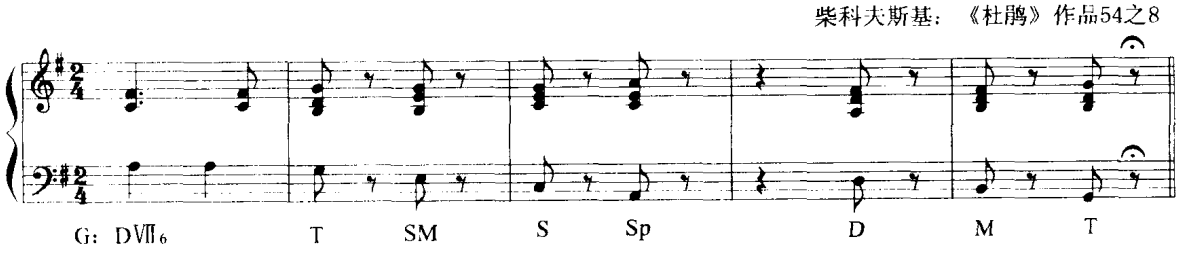
不论和声的功能序列如何多样，总的可区分为两种和声进行：

(1) 开放性的和声进行。从主功能和声到不稳定功能和声的进行，是稳定状态的破坏，具有发展的性质，属于开放性的和声进行。在不稳定功能范畴内的和声进行亦属于此类。

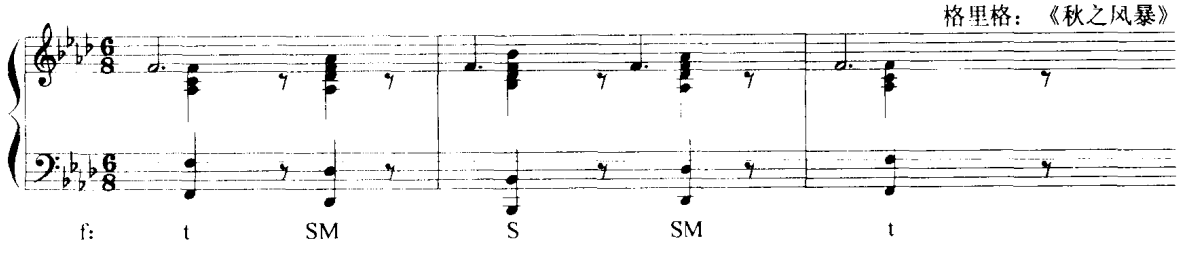
(2) 收拢性的和声进行。从不稳定功能和声进向主功能，具有复归稳定状态的性质，属于收拢性的和声进行。

下面是几种不同和弦序列的例子。

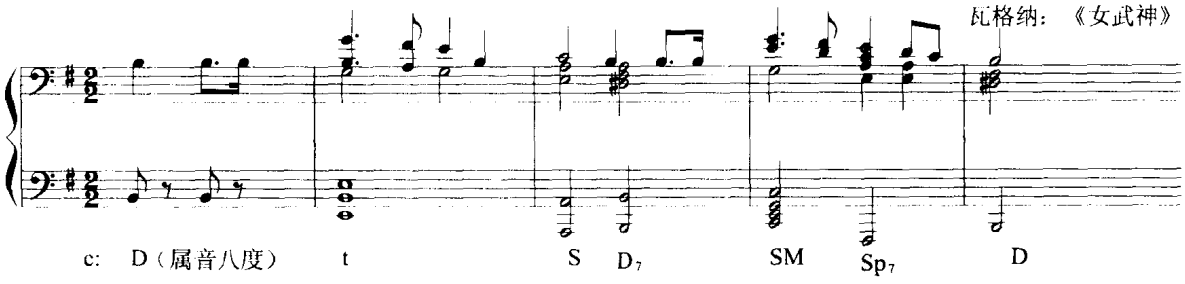
例 35



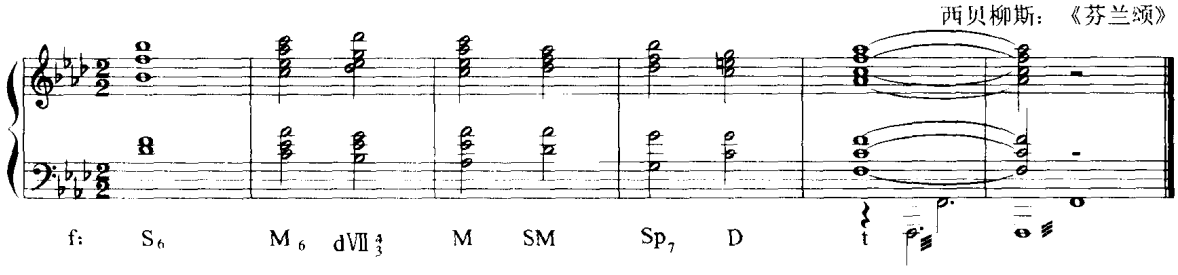
例 36



例 37



例 38



五、各级和弦的连接

运用正三和弦的和声进行是作品中最基本的和声处理方法。在收拢性和声进行与开放性和声进行中，各包括四种和声进行方式：

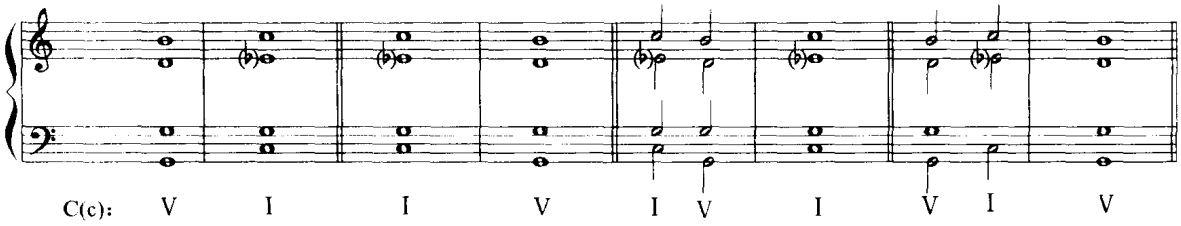
收拢性和声进行	D—T(t)	正格进行
	S(s)—T(t)	变格进行
	S(s)—D—T(t)	复式正格进行
	D—S(s)—T(t)	复式变格进行
开放性和声进行	T(t)—D	正格半成进行
	S(s)—D	半成进行
	T(t)—S(s)	变格半成进行
	D—S(s)	阻碍进行

上述各种和声进行当运用于乐句或段落的结束处时，即成为各种类型的终止式和声进行，如：正格终止、变格终止、半终止与阻碍终止等。

(1) 正格进行：V—I (D—T 或 D—t)。

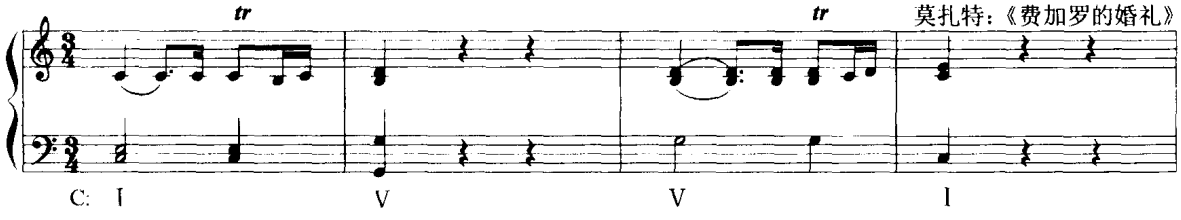
正格半成进行：I—V (T—D 或 t—D)。

例 39

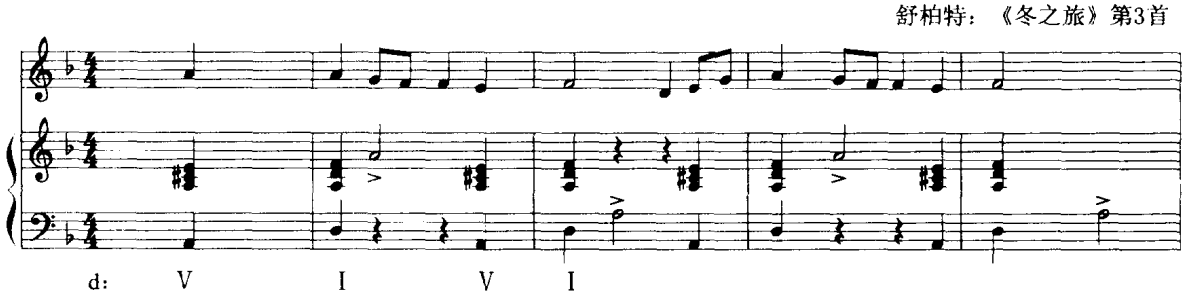


运用主和弦与属和弦的和声进行是大、小调和声体系中运用很普遍的和声进行，效果单纯，色调明朗。在欧洲古典作品中，常在音乐的最初陈述时仅用主、属两个和弦构成和声的进行。

例 40



例 41

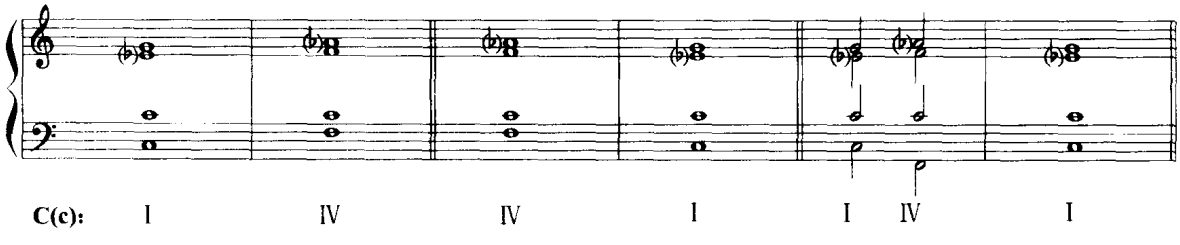


(2) 变格进行：Ⅳ—Ⅰ(S—T 或 s—t)。

变格半成进行：Ⅰ—Ⅳ(T—S 或 t—s)。

这两种和声进行都由主和弦与下属和弦构成。在这两种和声进行中，由于根音之间的音程关系与下属和弦的功能特性，和声效果较沉着、庄重，缺少明亮轻快的色彩。

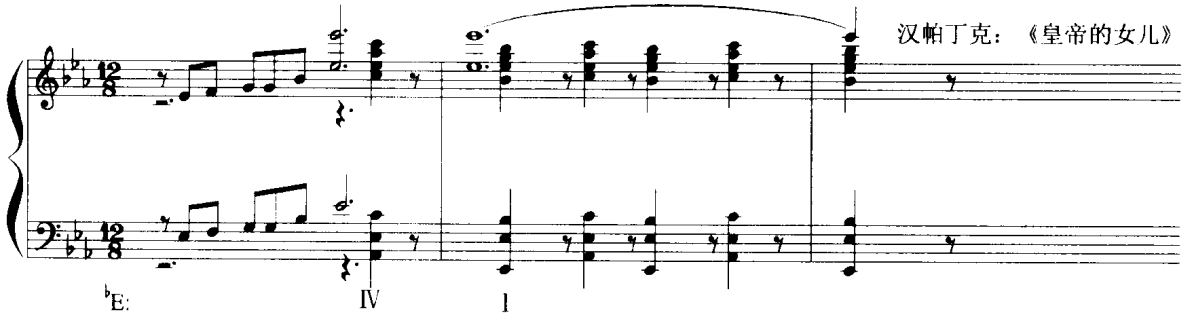
例 42



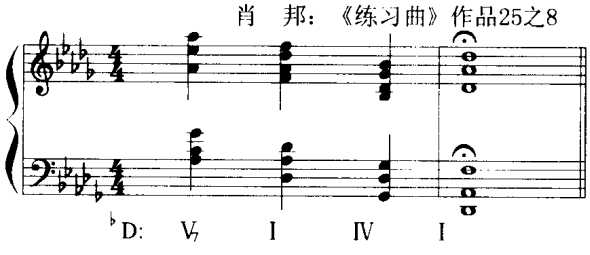
在 18、19 世纪古典作品中，变格进行较少作为一种独立的和声进行，常用作正格进行或正格

终止后的补充，或是在模进过程中运用。

例 43

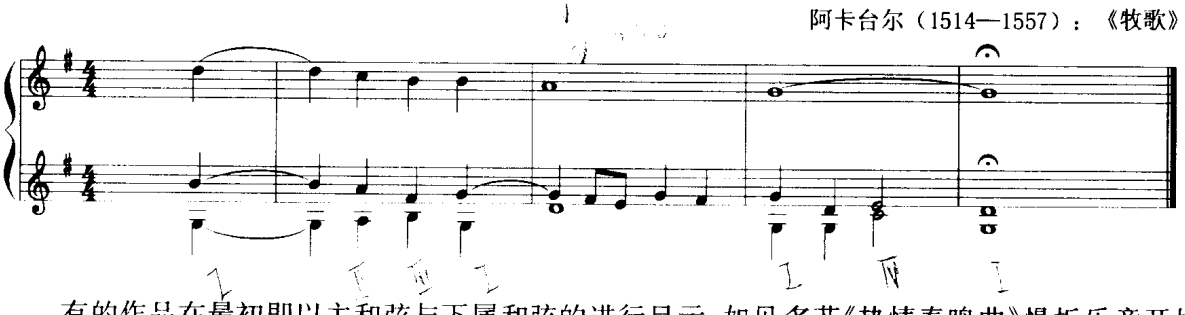


例 44



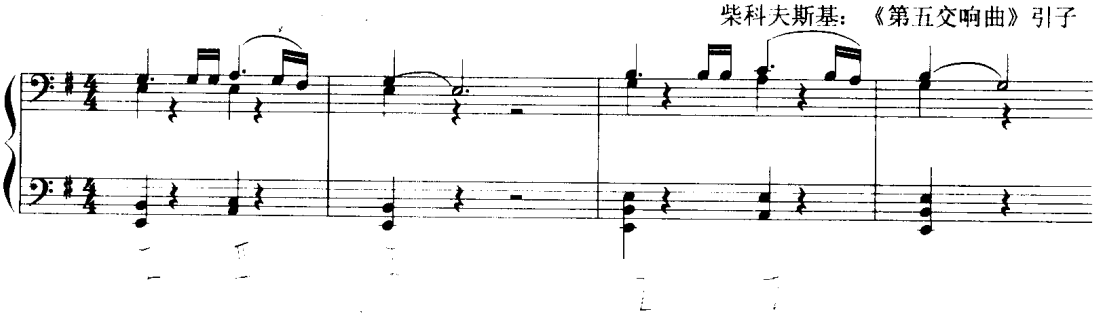
16 世纪左右的复调音乐，变格进行应用较多(如例 44)。

例 45

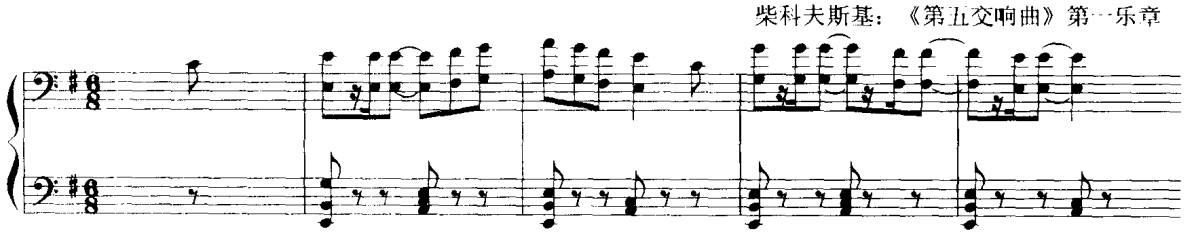


有的作品在最初即以主和弦与下属和弦的进行呈示，如贝多芬《热情奏鸣曲》慢板乐章开始处。下列各例亦属这种方式：

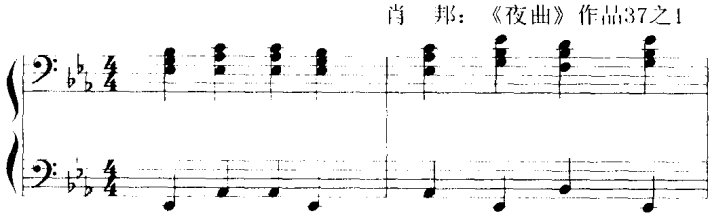
例 46



例 47



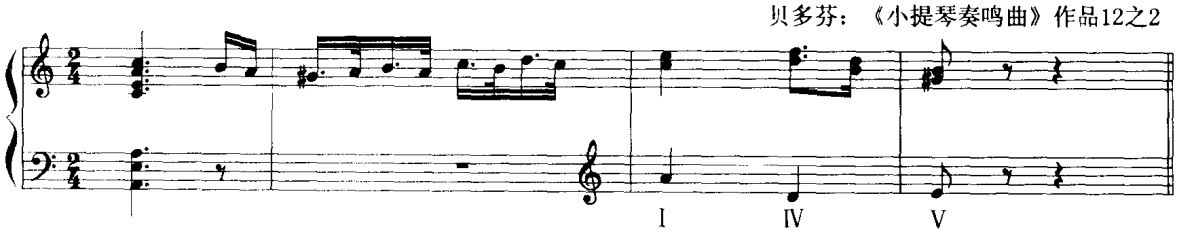
例 48



(3) 半成进行：Ⅳ—Ⅴ(S—D 或 s—D)。

从下属和弦进入属和弦的进行是半成进行。在段落内部以及乐句的停顿处都能运用。在乐句停顿处即为半终止。

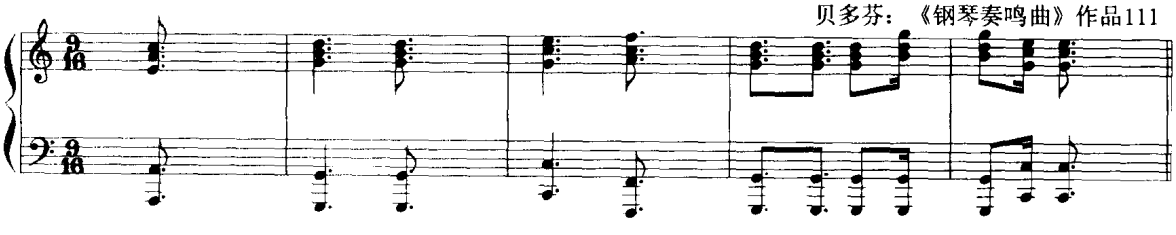
例 49



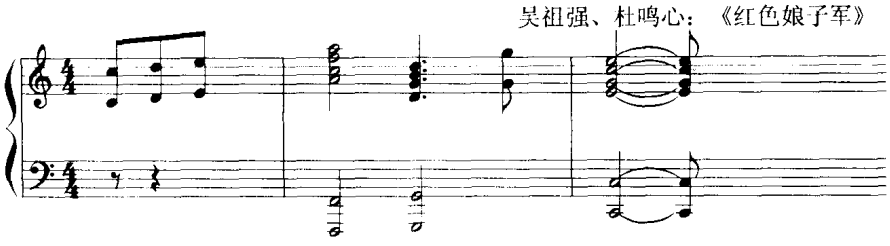
(4) 复式正格进行：(Ⅰ)—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ(T—S—D—T 或 t—s—D—t)。

复式正格进行是大、小调体系和声进行的基本序列。包含了三个正三和弦的全面呈示。由于它是以二度上行相联结的两组四度上行进行，故和声效果有力、肯定。在这种进行中，和声的不稳定性逐步增长，两种不稳定功能的对比导致主和弦的出现，明确了调性与调式。这种进行用于段落停顿处，成为复式正格终止。

例 50



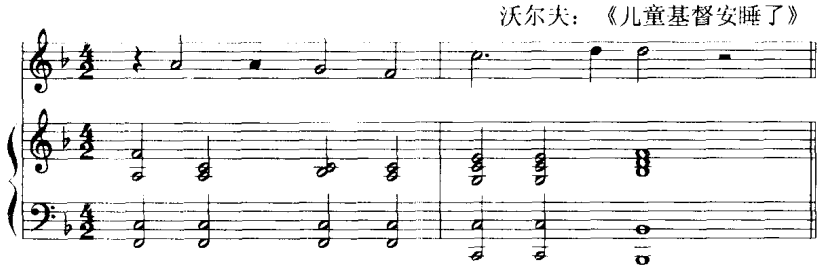
例 51



(5) 阻碍进行：Ⅴ—Ⅳ(D—S 或 D—s)。

这种进行的运用较少，具有古代的调式和声风格。旋律音调的特点是属音进入Ⅵ级音。

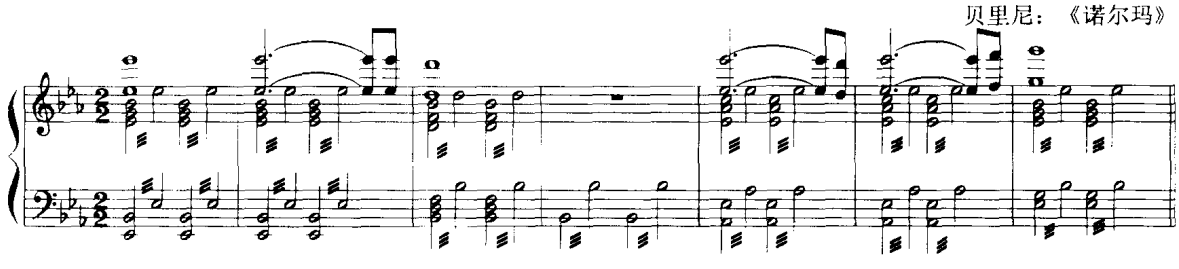
例 52



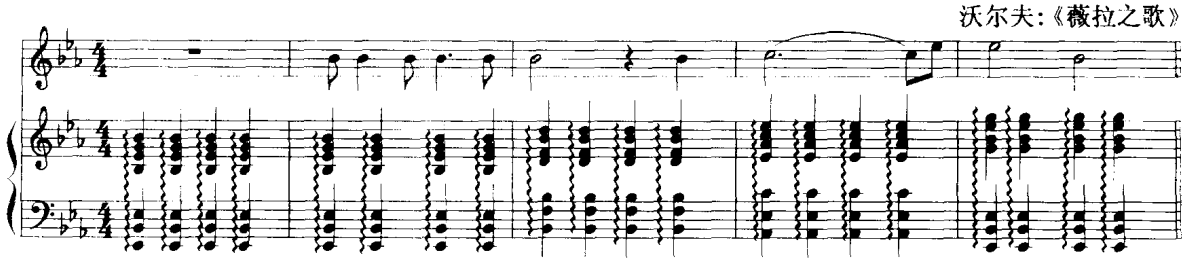
(6) 复式变格进行：[Ⅰ]—Ⅴ—Ⅳ—Ⅰ([T]—D—S—T 或[t]—D—s—t)。

复式变格进行如同Ⅴ—Ⅳ的阻碍进行一样，是一种特殊风格的和声进行，并具有庄严的表现作用。例 52 与 53 都属于这类形象。

例 53



例 54



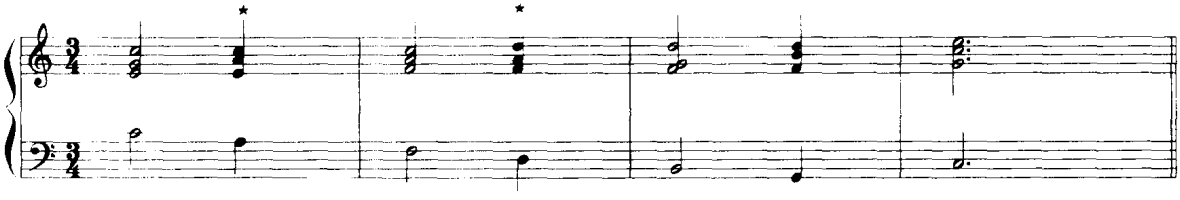
副三和弦的应用，使正三和弦和声进行的骨架内扩充了和声材料，丰富了进行方式，并在和弦结构类型上、音响效果上、功能意义上，与正三和弦构成对比与变化。和声小调中，副三和弦有减三和弦、增三和弦与大三和弦，在音响的色彩与紧张度方面，有更丰富的效果。

正三和弦与同一功能组内的副三和弦以及各副三和弦之间，在稳定与不稳定的程度上有各种差别，因此，副三和弦的应用，可构成不稳定性的增长或减弱的作用，有利于发挥和声功能上的对比与变化。

副三和弦的应用，总的可概括为下列几种常用的方法：

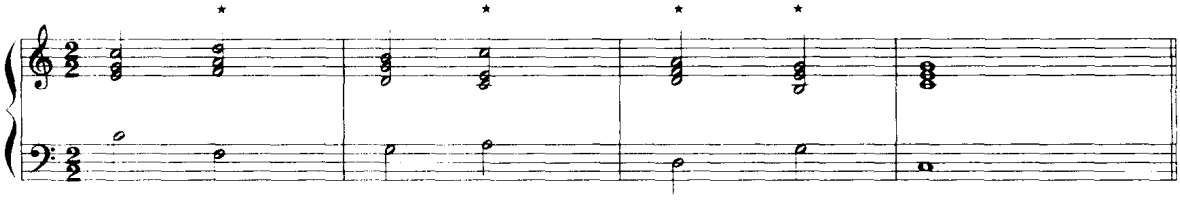
(1) 接在同功能组正三和弦的后面，造成不稳定的增长。

例 55



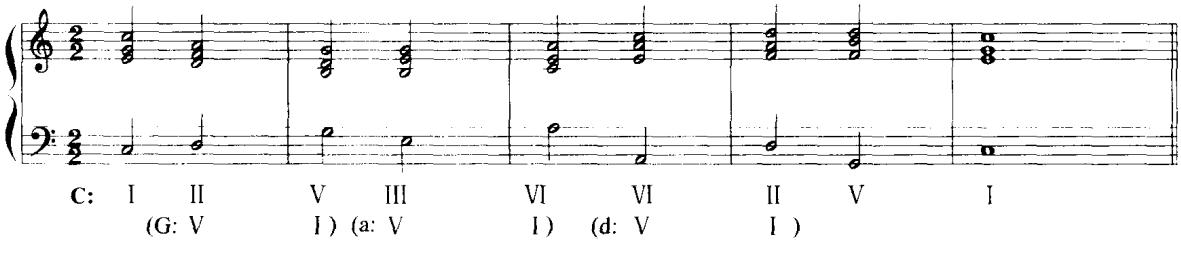
(2) 代替正三和弦在和声的功能序列中独立运用。

例 56



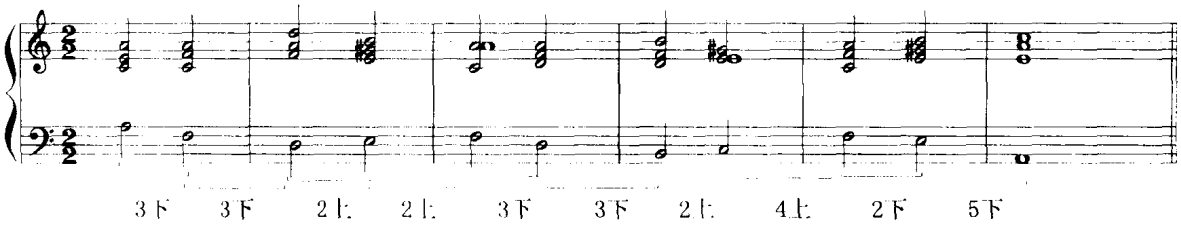
(3) 发展交替功能。运用副三和弦根音四度上行的和声进行，具有类似另一调性的Ⅴ—Ⅰ的功能意义，这种类似并不构成转调，称为“交替功能”。

例 57



(4) 发展各种根音关系的和声进行。在正三和弦的运用中，根音进行只限于四、五度关系与二度关系，副三和弦的运用，为发展多种类型的根音进行提供了条件，并在这个基础上，发展了自然音体系的和声模进。

例 58



现将各级三和弦的进行，概括如下：

各级和弦的连接，以根音四度上行为主，其次为三度下行与二度上行。

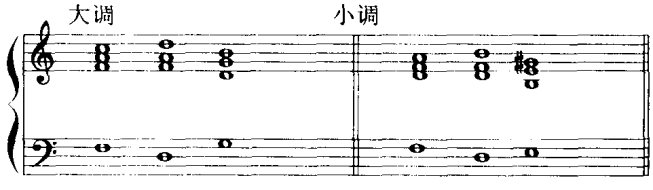
根音五度上行、三度上行与二度下行的连接，作为辅助与调节，穿插于强进行之间。或为了一定的和声效果而应用。

转位和弦与副三和弦(原位或转位)常用作经过性、辅助性和声进行。

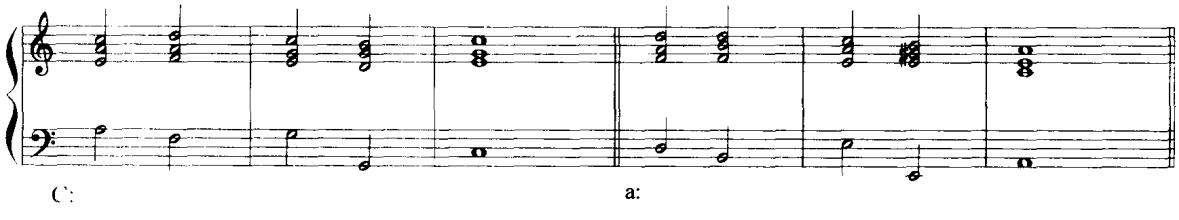
以下是各级副三和弦连接的图式、作品的片断实例和习题写作例题。

Ⅱ级三和弦：

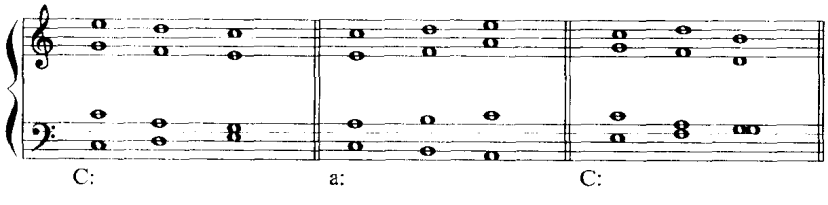
例 59



例 60

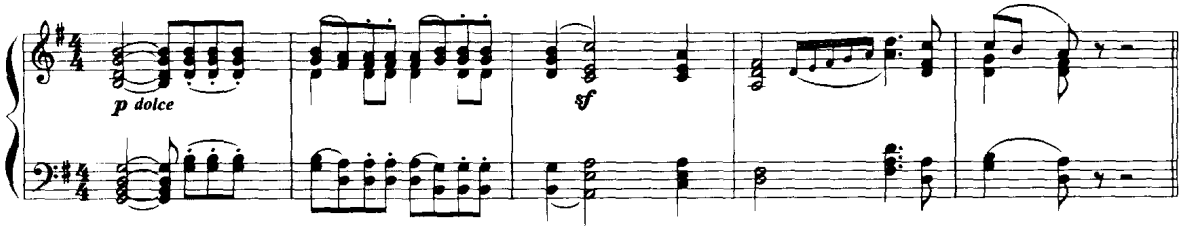


例 61

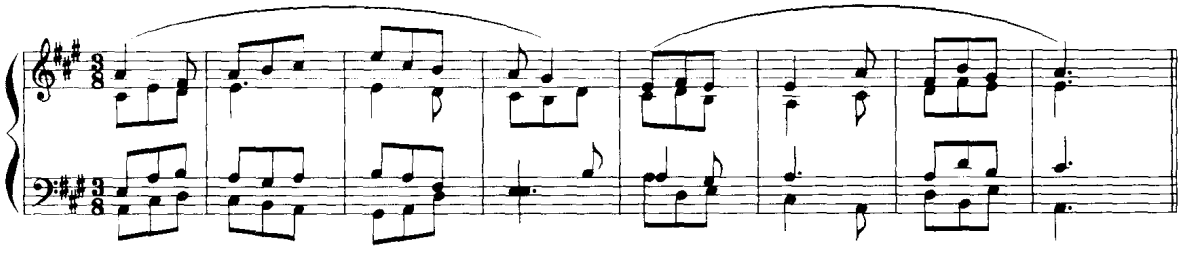


例 62

贝多芬：《第四钢琴协奏曲》

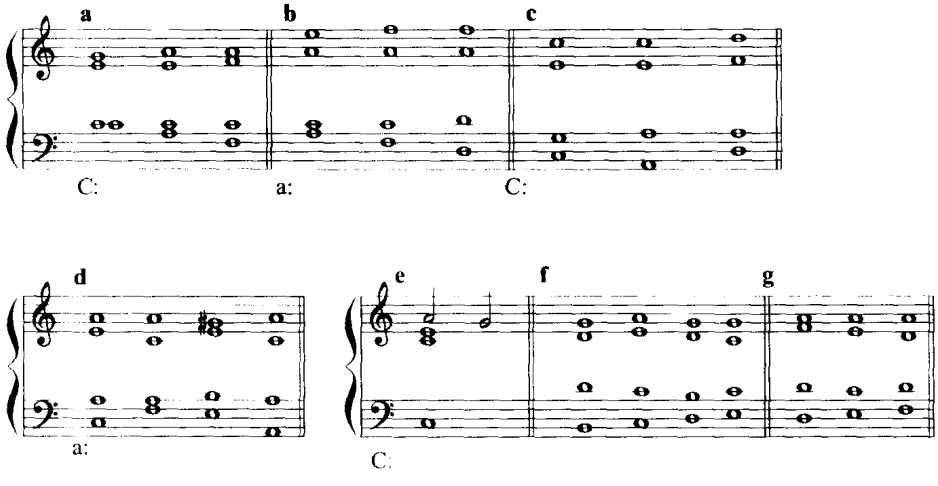


例 63



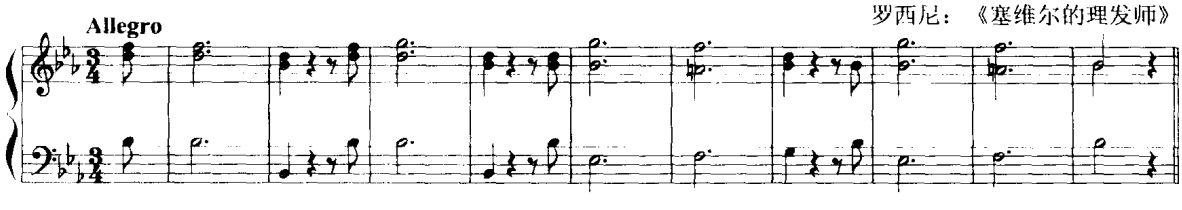
Ⅵ级三和弦：

例 64



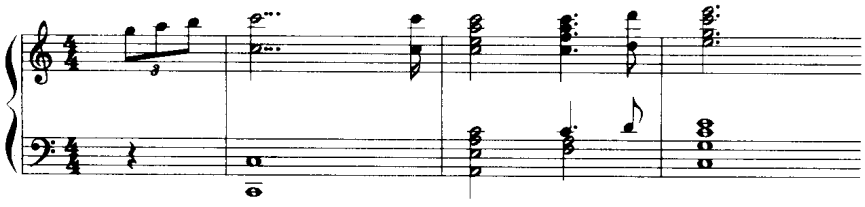
例 65

罗西尼：《塞维尔的理发师》



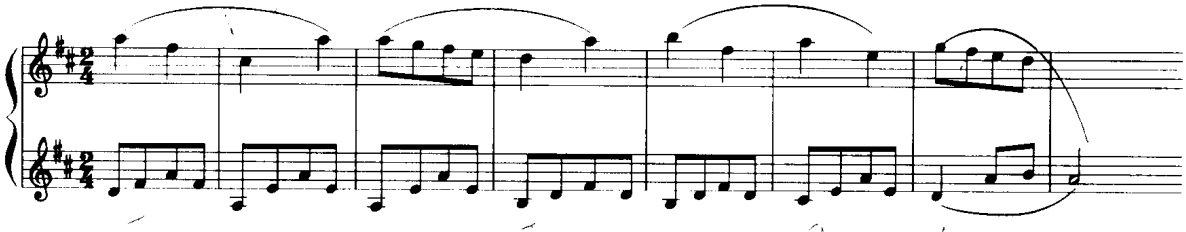
例 66

李斯特：《塔索》



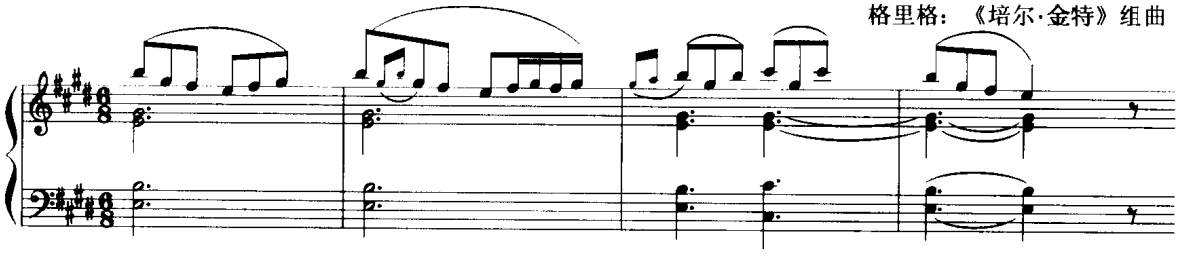
例 67

普罗科菲耶夫：《小钢琴曲》作品65之12

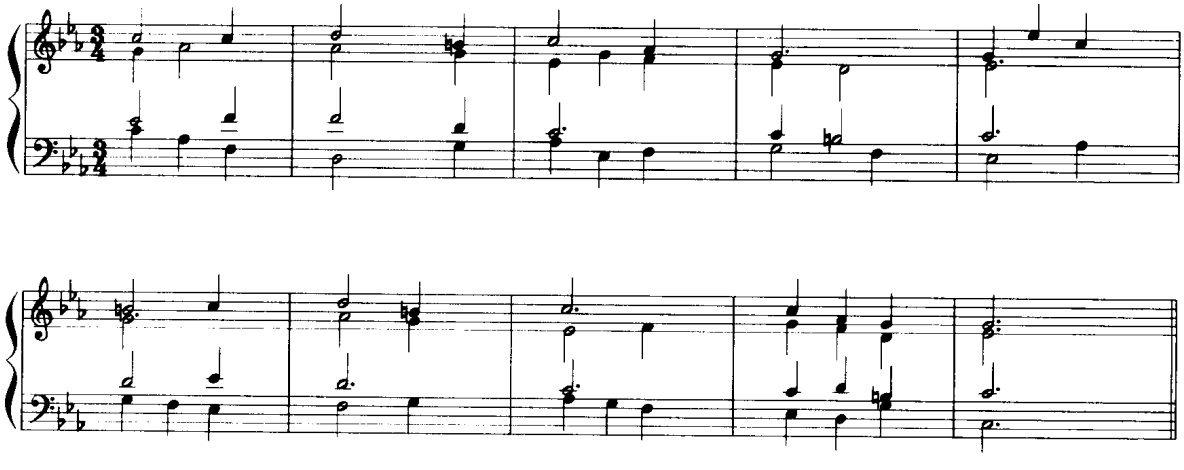


例 68

格里格：《培尔·金特》组曲

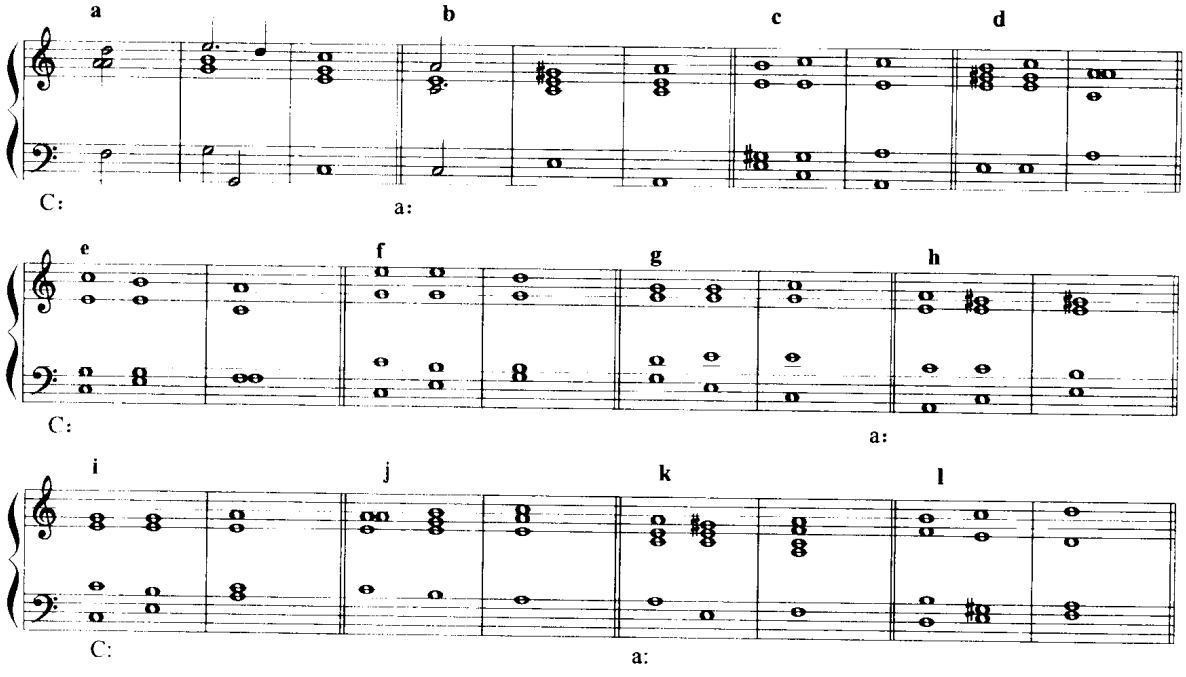


例 69

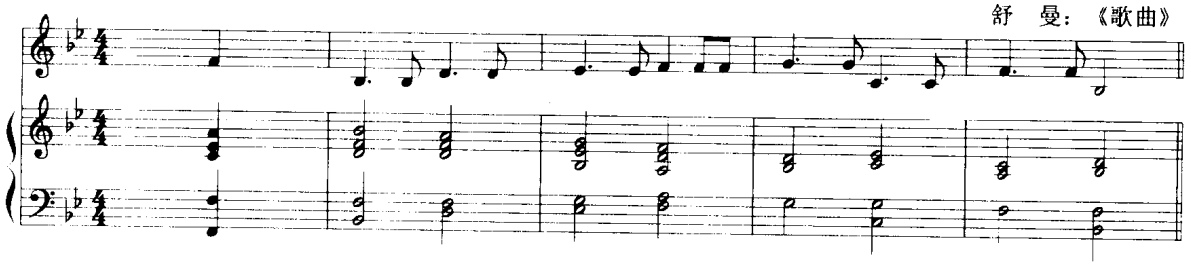


Ⅲ级三和弦：

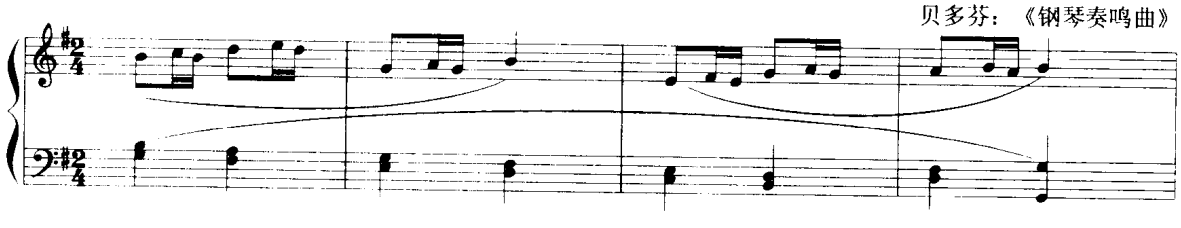
例 70



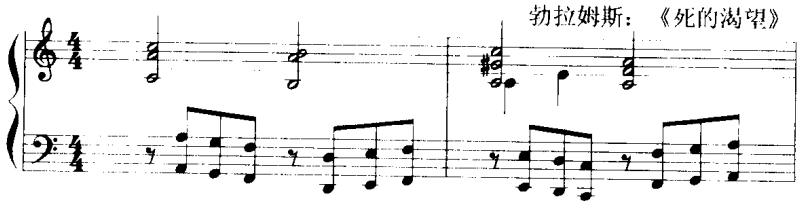
例 71



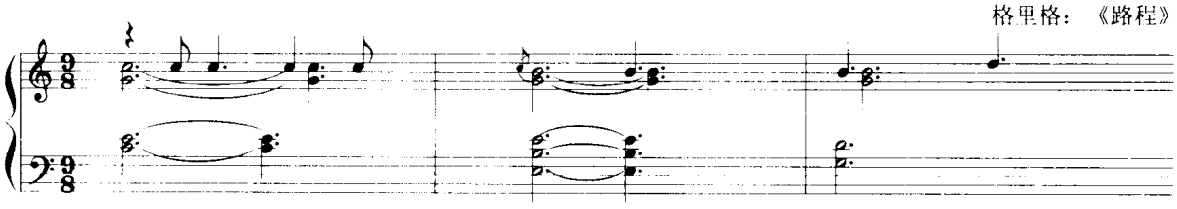
例 72



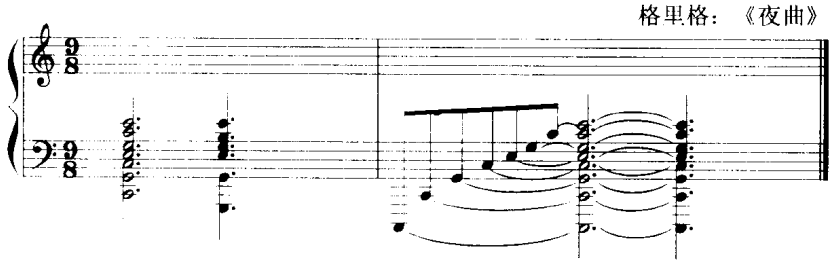
例 73



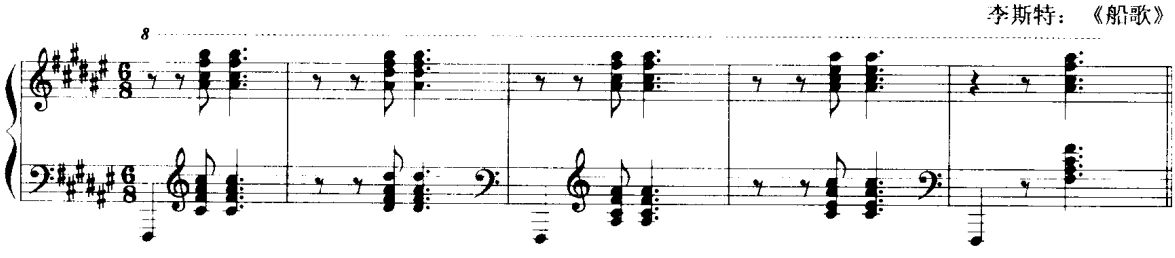
例 74



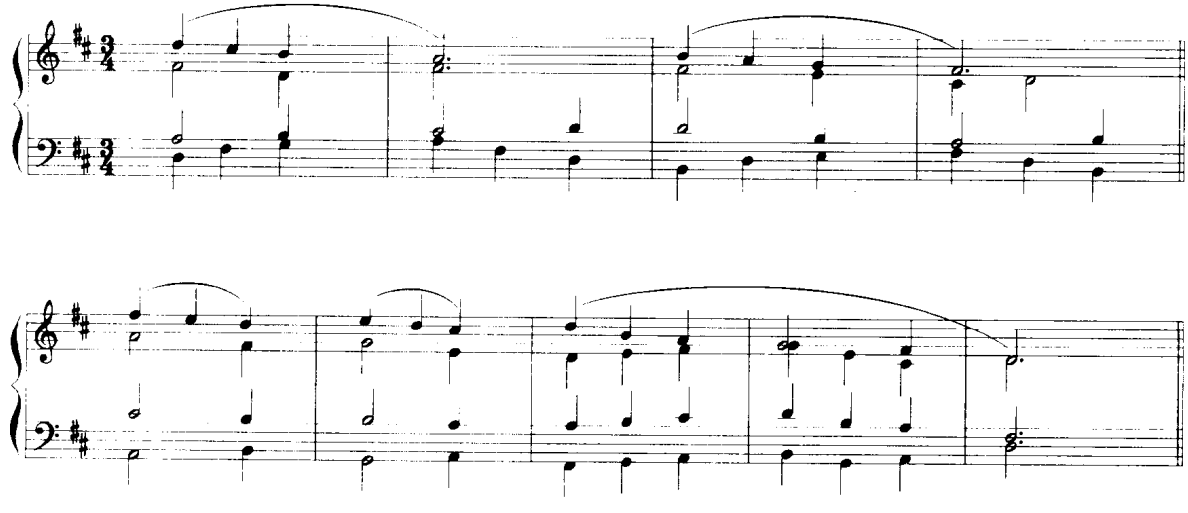
例 75



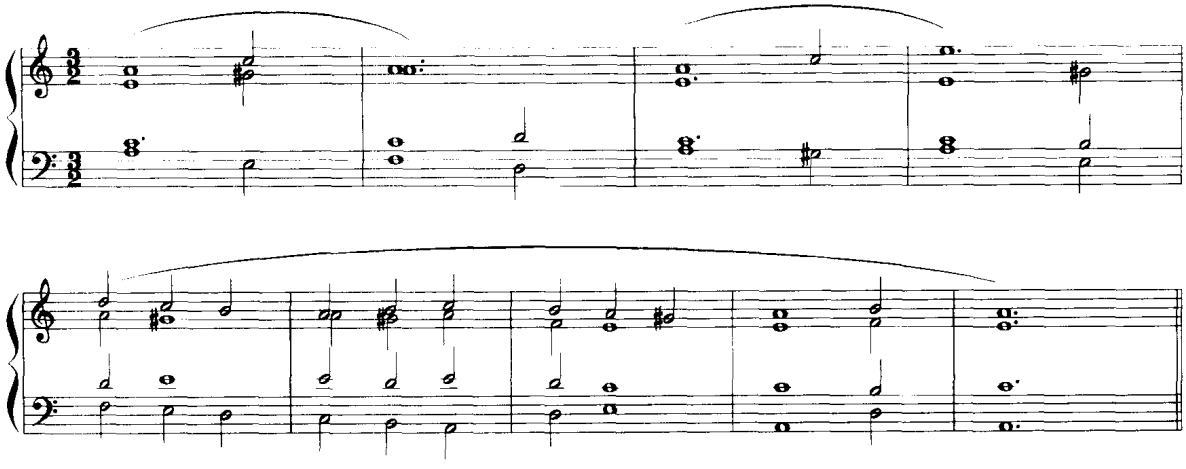
例 76



例 77

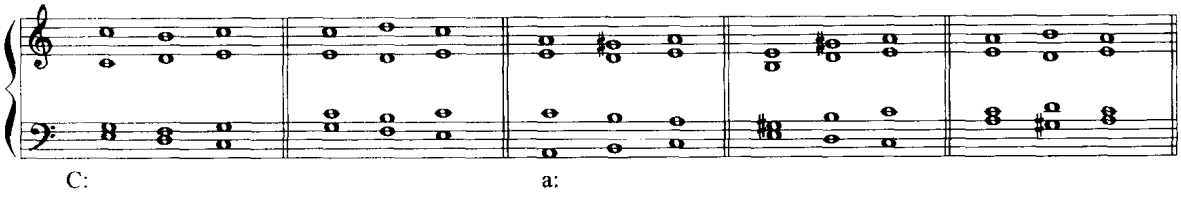


例 78

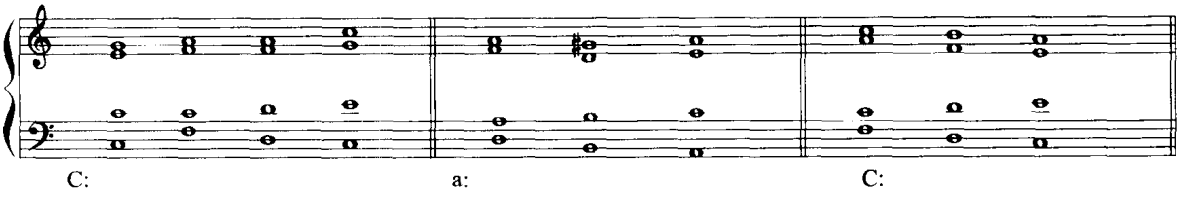


Ⅶ级三和弦：

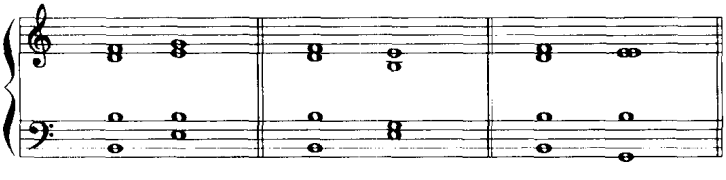
例 79



例 80

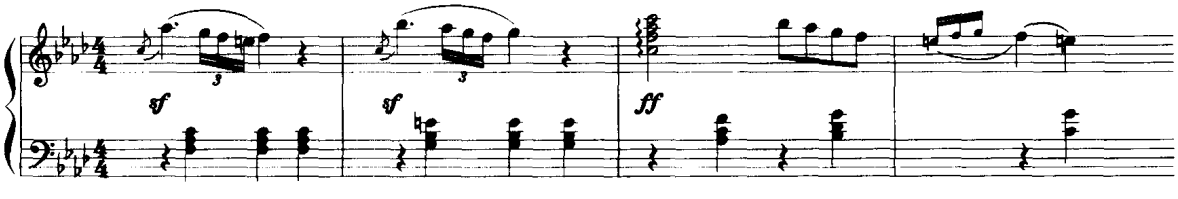


例 81



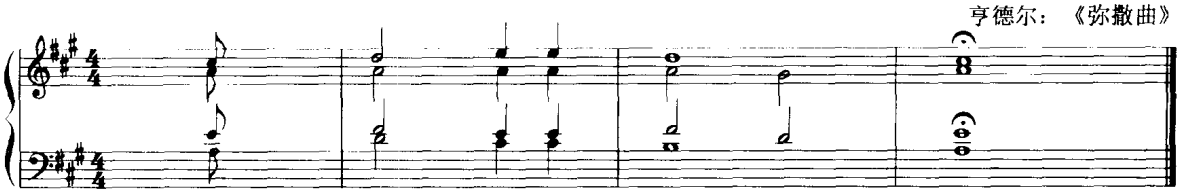
例 82

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品2之1



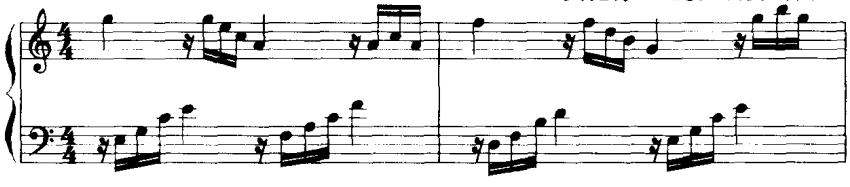
例 83

亨德尔：《弥撒曲》



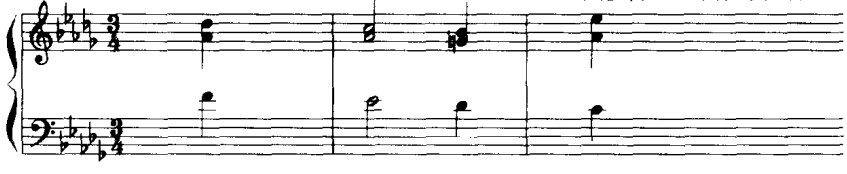
例 84

莫扎特：《C大调奏鸣曲》

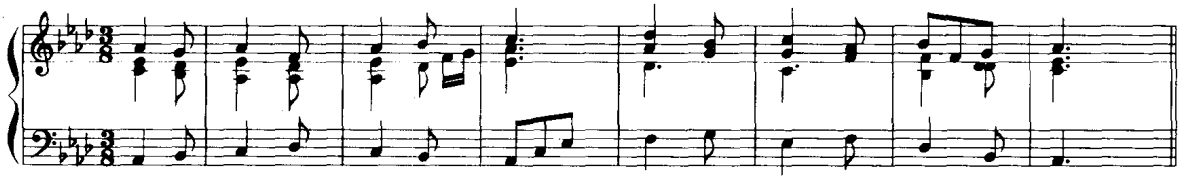


例 85

贝多芬：《月光奏鸣曲》



例 86



一个段落内的和声进行，以主和弦为核心，属和弦为关键和弦，下属和弦为辅佐和弦。整体的和声运动以功能序列为内在控制，根音进行为和弦之间的具体关系，平顺流畅的声部进行为和声进行的重要因素。在写作和声练习时，必须充分注意骨架性和弦与过程性和声的安排，乐句结构与和声组合的清晰有序，和声节奏的逻辑处理与声部节奏的统一、变化与平衡、对比。

六、三和弦的模进

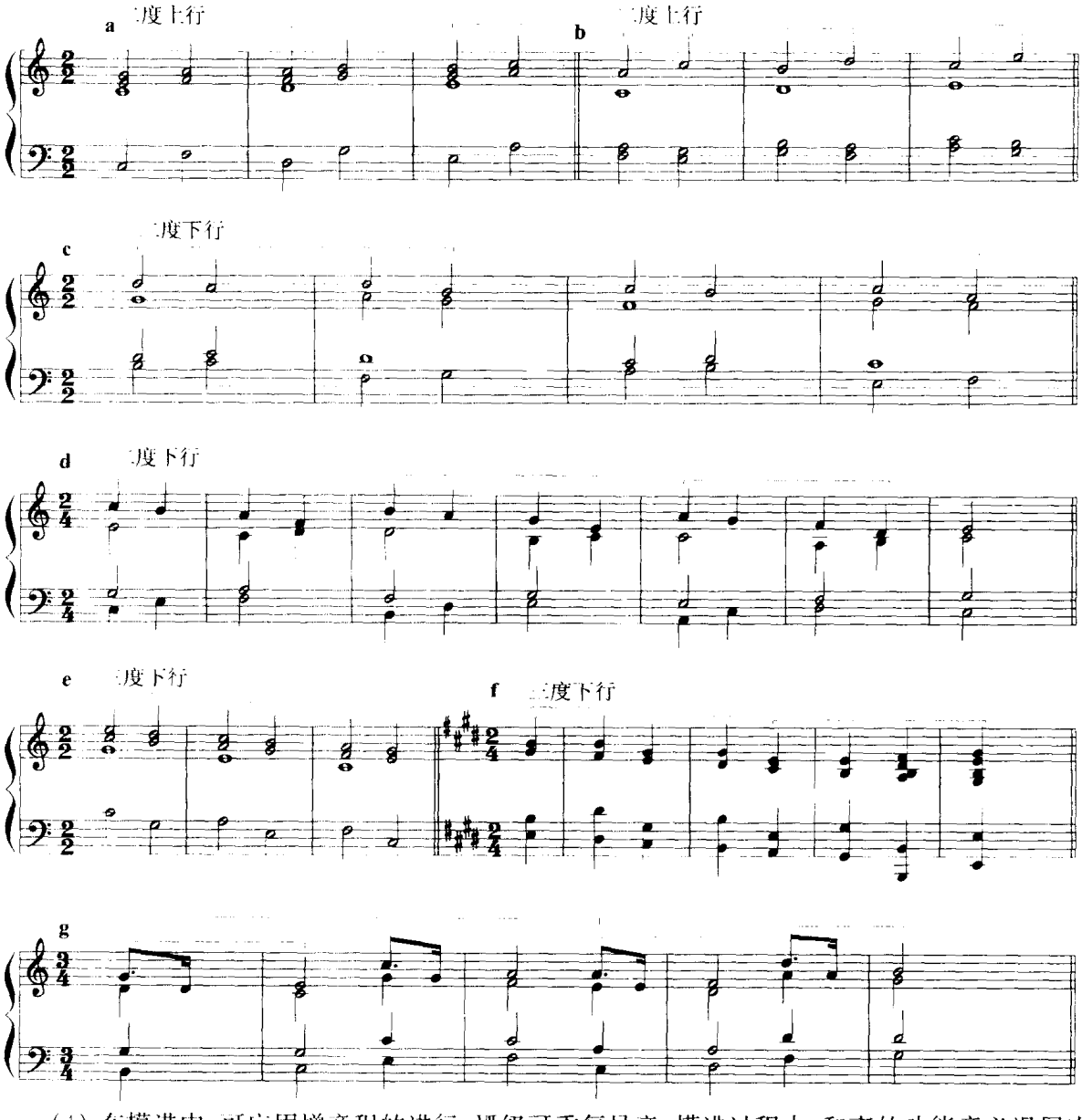
将一组和声进行(包括两个以上的和弦)在不同的音级上予以重复，即称为模进。

(1) 模进的作用。它是旋律与和声进行的一种重复、发展的方法，既可保持和声进行的统一，又能造成进行的起伏，故作品的展开部分常运用这种方法。

(2) 模进所依据的和声进行的原型，可由两个或两个以上的和弦构成，也可以由同一和弦的变位构成。

(3) 模进的音组(和声进行的原型每重复一次,即为一个音组)可以按照二度、三度、四度或五度的关系上行或下行模进。

例 87



(4) 在模进中,可应用增音程的进行;Ⅶ级可重复导音;模进过程中,和声的功能意义退居次要。只在模进音组的结束处与下面和弦连接时,须注意和声上的功能联系。

在和声小调式中运用模进时,特别容易发生增音程或其他声部进行不顺的情况。一般在创作中,常同时结合自然小调式或旋律小调式的进行,避免增音程的过多出现。

(5) 模进避免连续过多地使用,一般地说,模进三次到四次,较为适度。

(6) 在自然音体系的模进中,音组之间的音程关系度数相同而性质不同,例如在三度的模进中,根据自然调式有大三度或小三度的不同,并不保持完全的一致,这类模进属于调内模进,有

时，模进并不完全保持相同的音程关系，而是二度、三度相互间用。

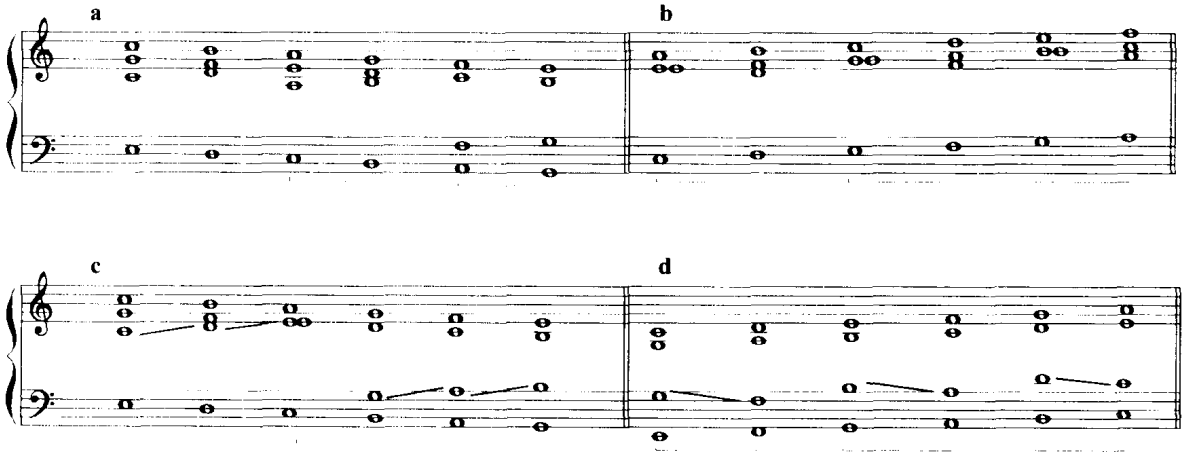
(7) 音组内部的和声进行与声部进行要正确。在音组与音组之间，可发生超越进行或声部的跳跃。音组之间尽可能不发生平行五度与平行八度。

(8) 平行六和弦。

在副三和弦的应用中，除连续的六和弦可以应用外，还可以作平行的六和弦的进行，这也具有模进的意义。

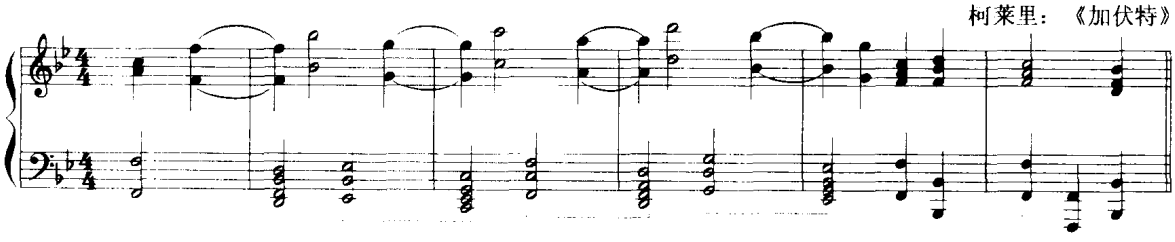
平行声部的另一个声部可轮流重用五音、根音，或轮流重用五音、三音和根音，以避免平行五、八度，造成良好的声部走向。

例 88

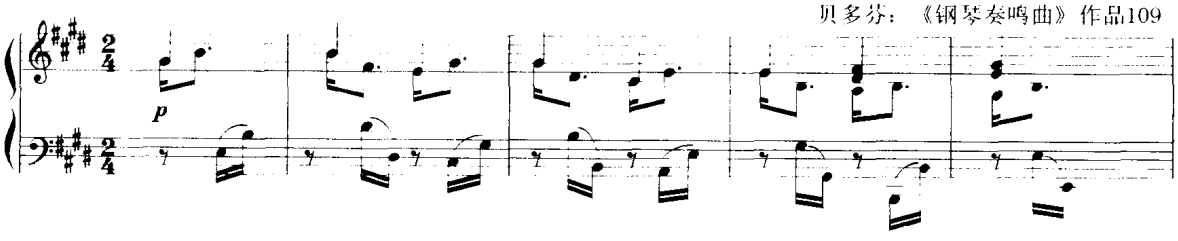


下面是应用三和弦模进的作品片断谱例：

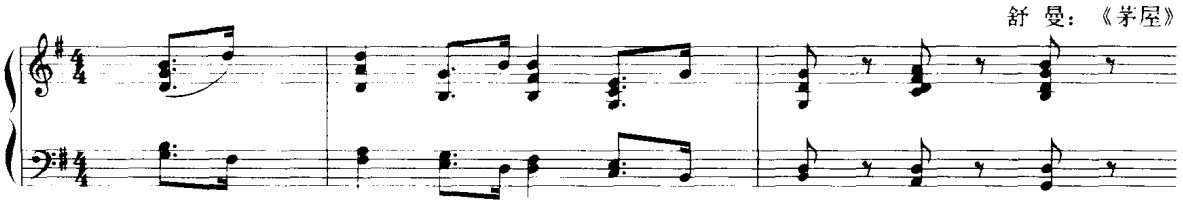
例 89



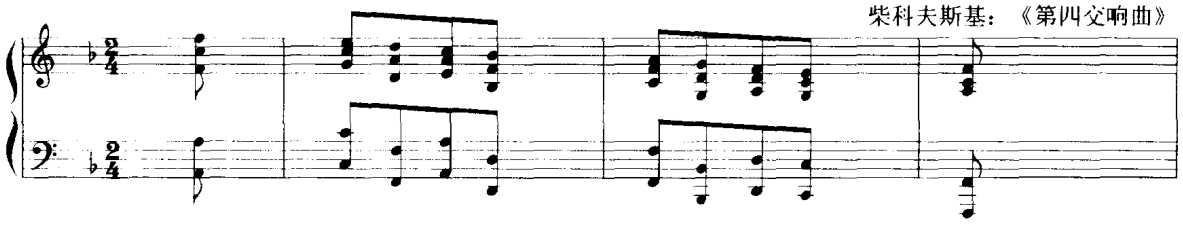
例 90



例 91

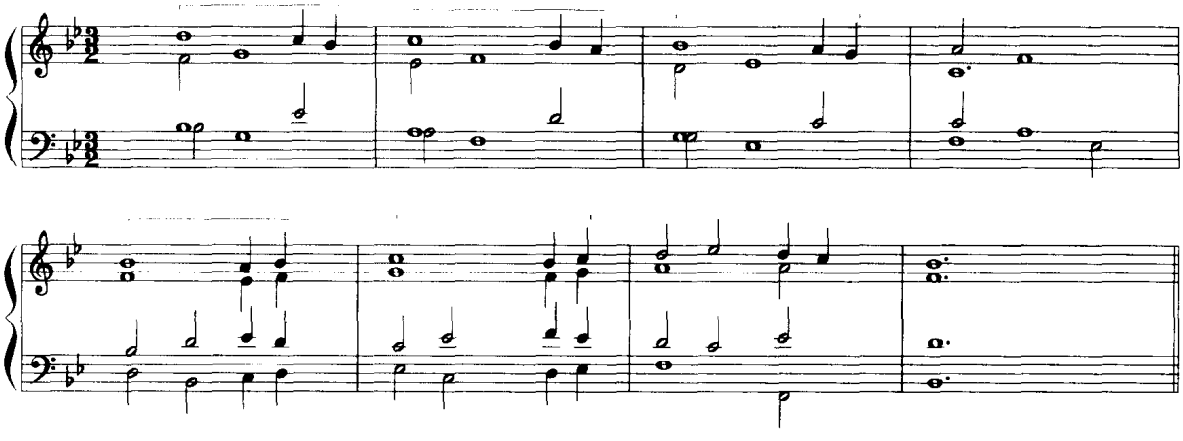


例 92

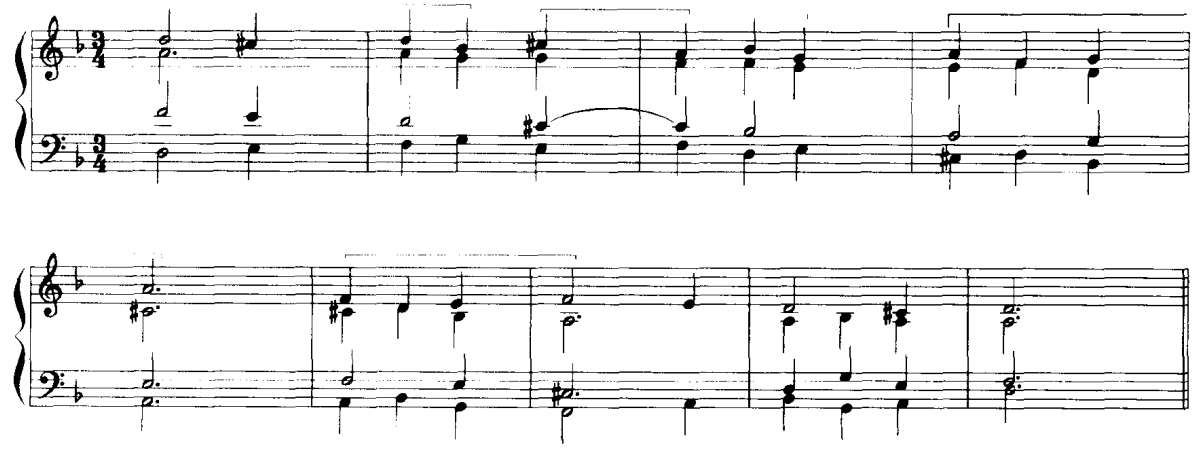


下面是应用模进的和声写作例题：

例 93

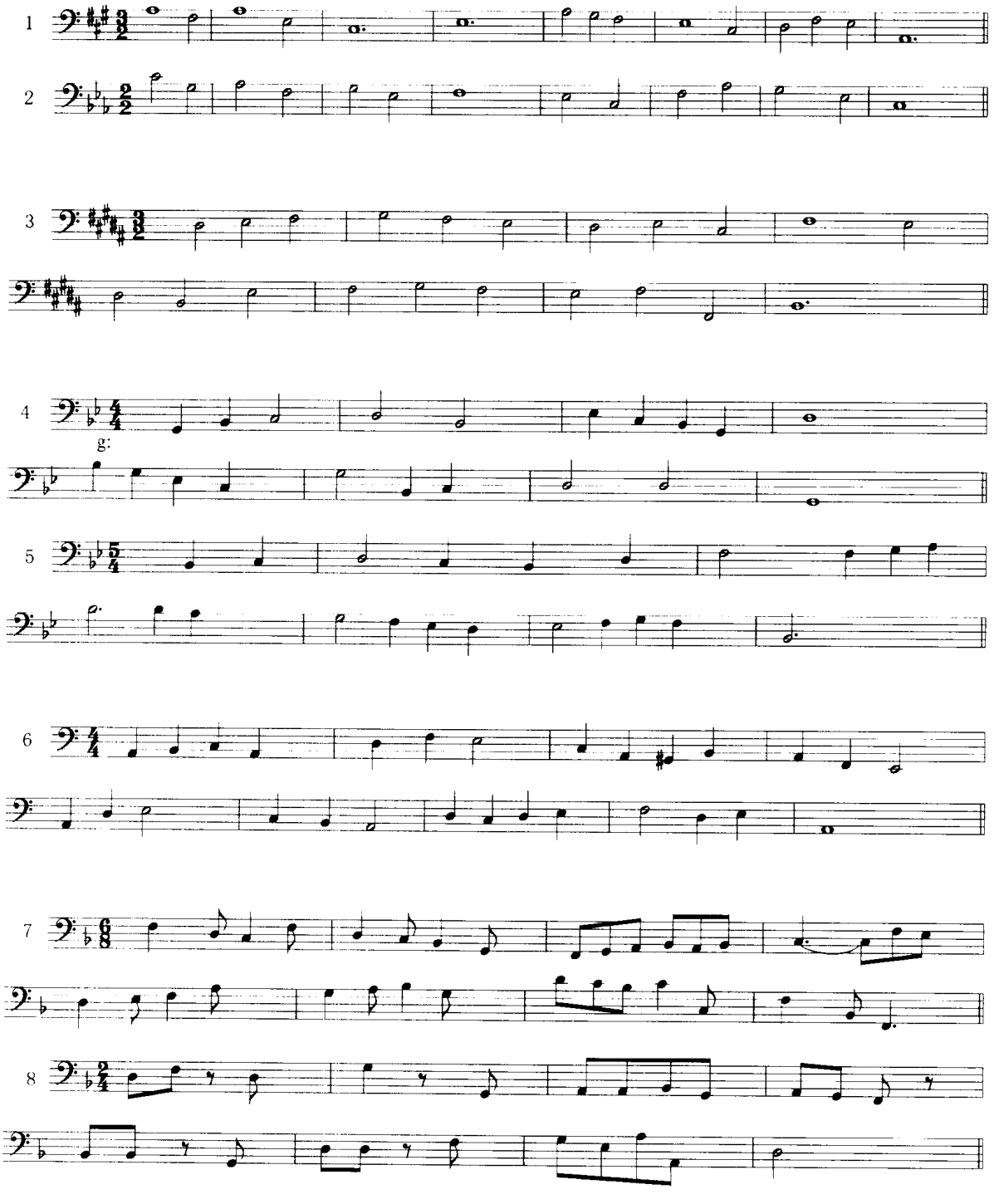


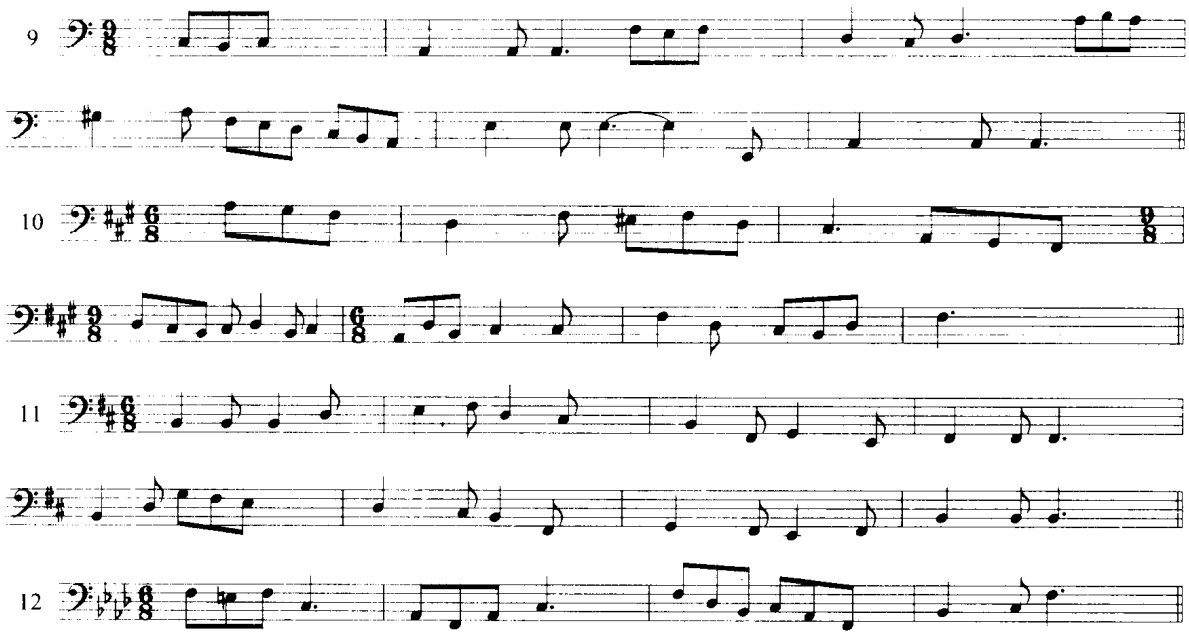
例 94



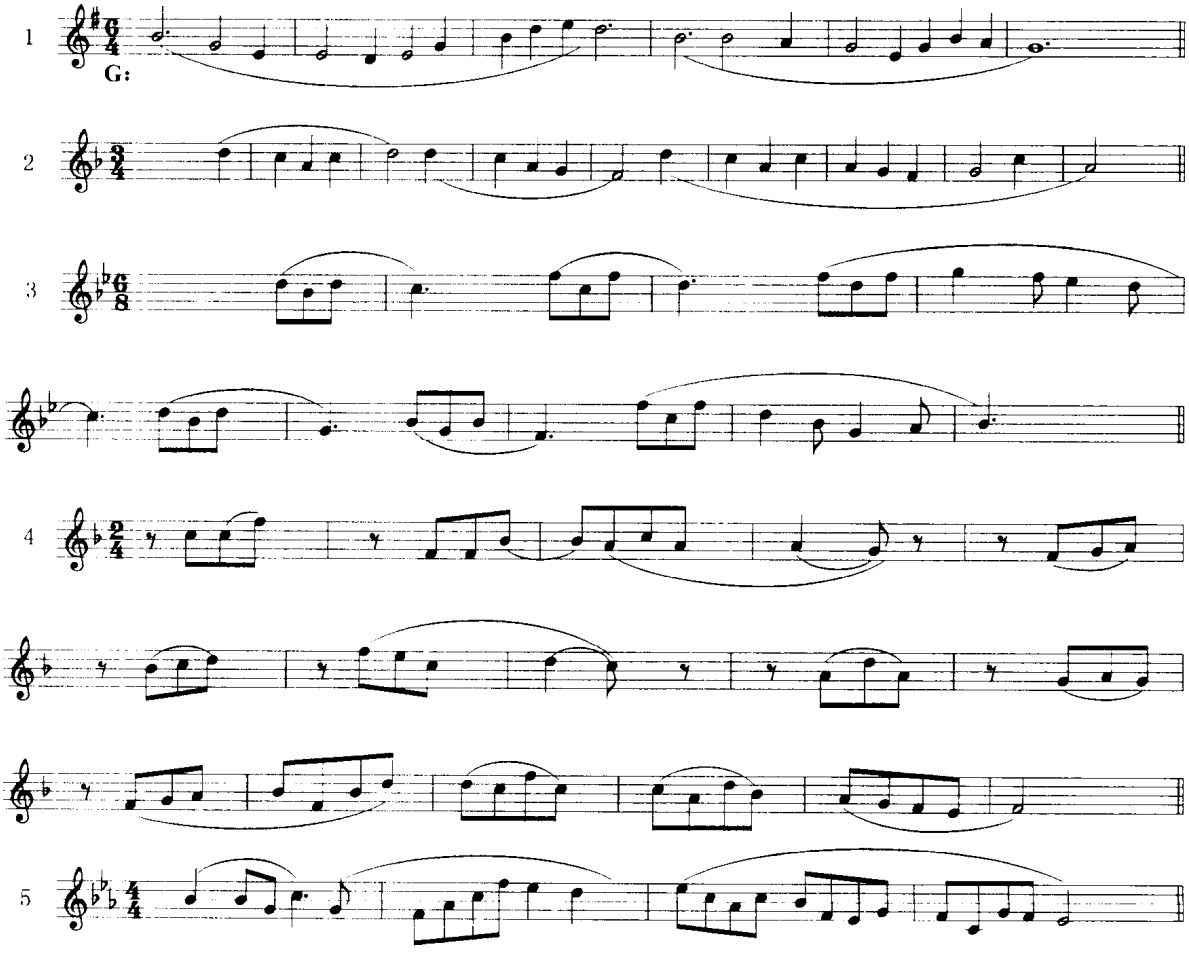
习 题 一

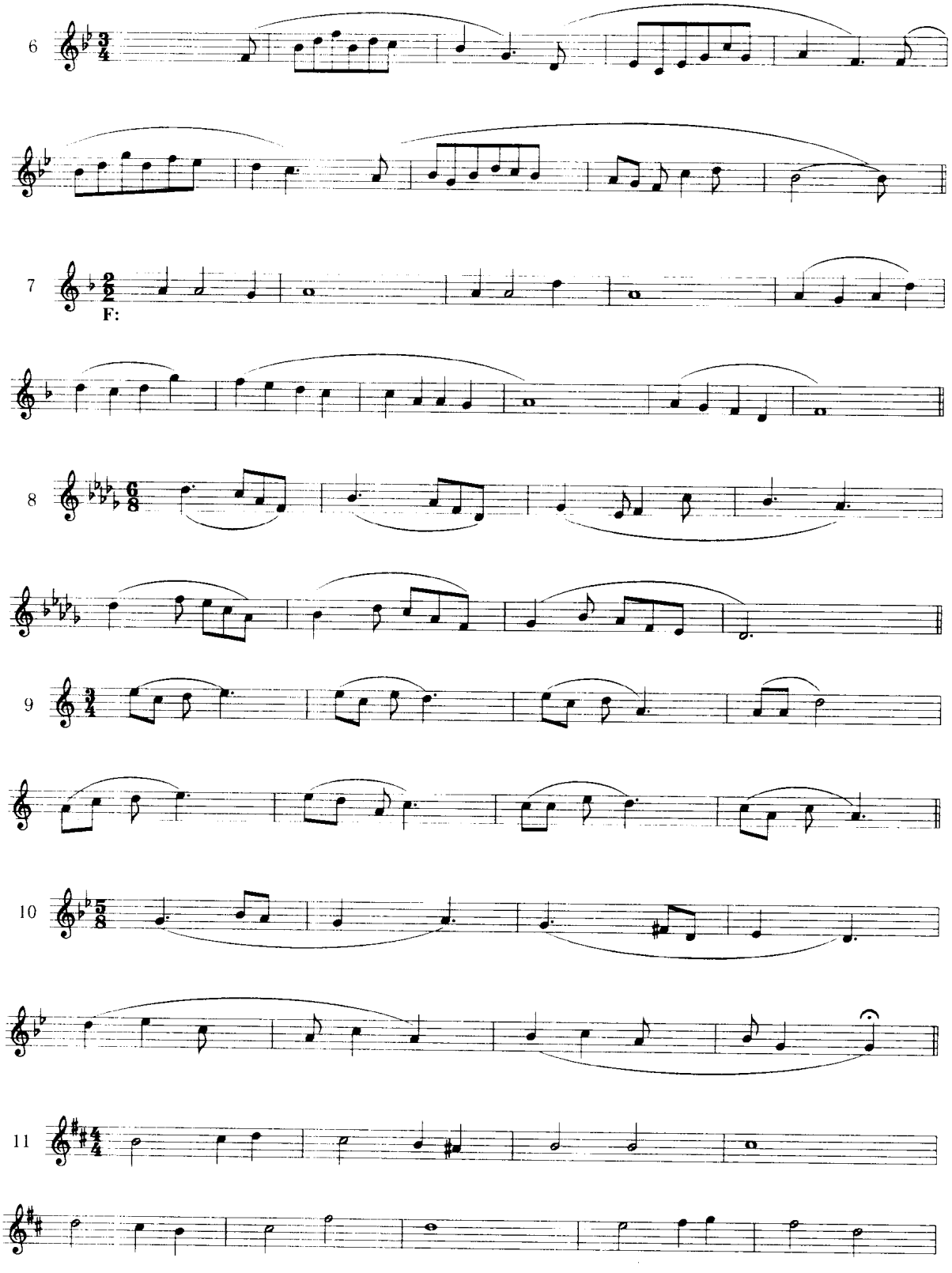
一、为下列低音写作四部和声，应用三和弦原位与转位。

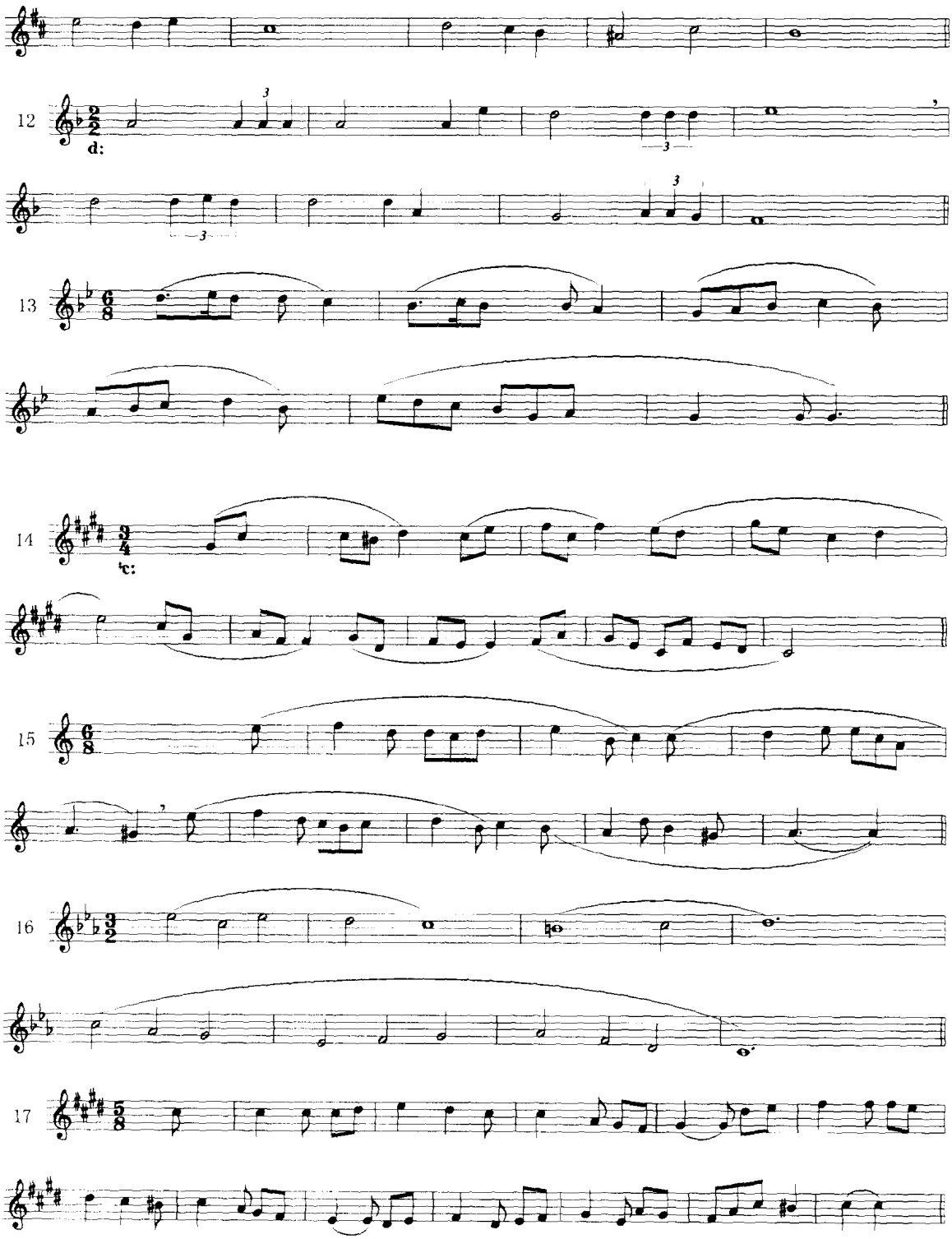


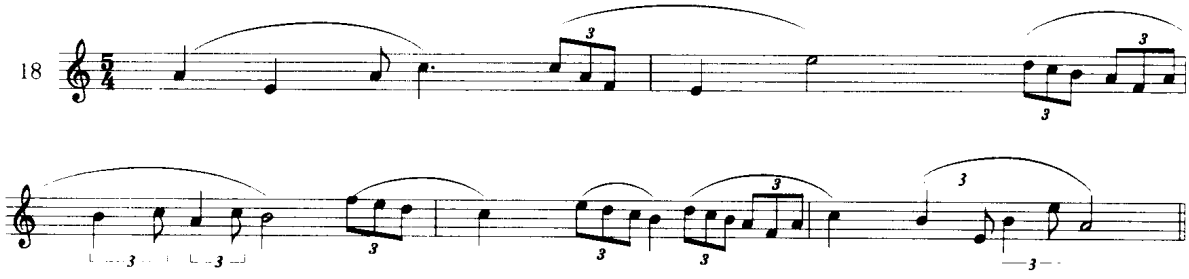


二、为下列旋律写作四部和声，应用三和弦，原位与转位。

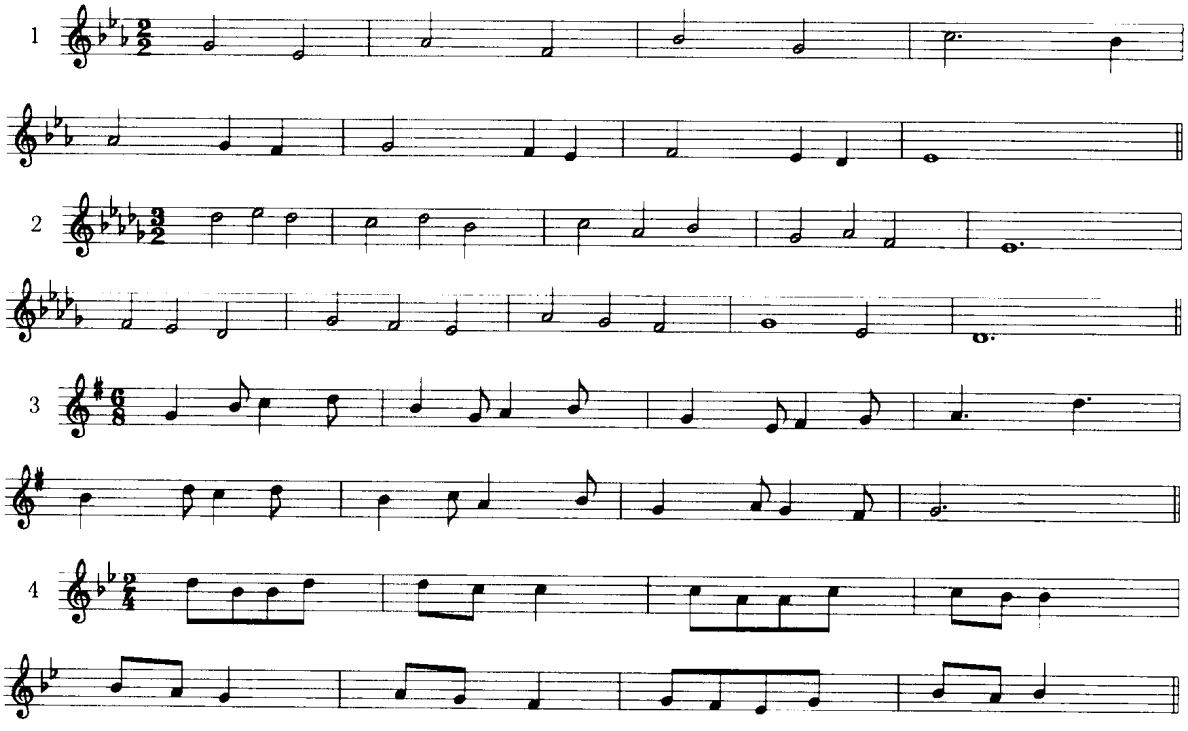



6
7
F:
8
9
10
11


12
d:
13
14
c:
15
16
17



三、为下列旋律写作模进练习。



第三章　各级七和弦与九和弦

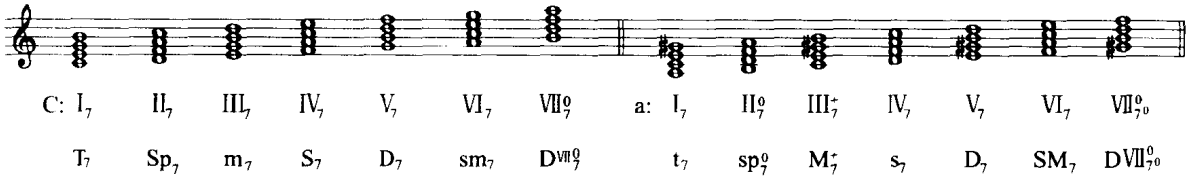
七和弦：

按三度叠置原则，在三和弦五度音上方再加一个三度音，构成与根音的七度音程，称七和弦，为四音和弦。

七和弦是和声材料中最基本的不协和和弦，亦为最常用的和声材料。

大调与和声小调的各级七和弦如下表：

例 95



一、七和弦的结构类别

各级七和弦根据它们不同的音程结构，可分为以下几种类型：

(1) 属七和弦类型：大三和弦——小七度。

大调：V_7　　和声小调：V_7

(2) 小七和弦类型：小三和弦——小七度。

大调：II_7、III_7、VI_7、　　小调：IV_7

(3) 半减七和弦类型：减三和弦——小七度。

大调：VII°_7　　小调：II°_7

(4) 减七和弦类型：减三和弦——减七度。

和声小调：$VII^{\circ}_{7^{\circ}}$

(5) 大七和弦类型：大三和弦——大七度

大调：I_7、IV_7　　小调：VI_7

(6) 小大七和弦类型：小三和弦——大七度。

和声小调：I_7

(7) 增大七和弦类型：增三和弦——大七度。

和声小调：III^{+}_7

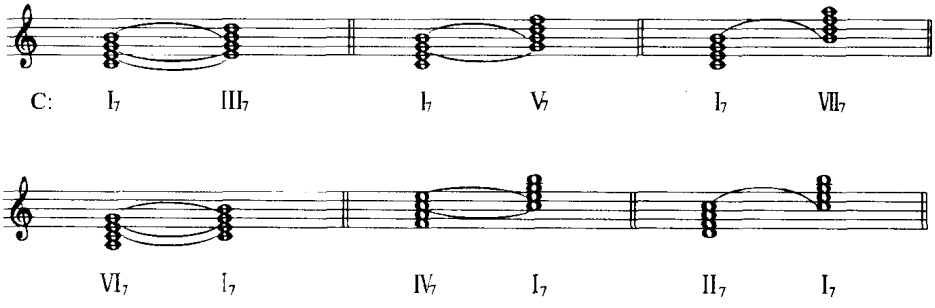
以上各种七和弦的结构类型是根据它们包含的音程特点来区分的。“属七和弦结构”是指由大三和弦与小七度构成的和弦形式，它们常见于大调或小调的Ⅴ级，故称之为“属七和弦”。

二、七和弦的特性与作用

各级七和弦的总的特点是和弦结构类型多。这些七和弦所包含的三和弦基础有大、小、增、减的不同，又加上七度音有大七度、小七度与减七度的差别，因此，结构类型甚多，和弦的音响效果、紧张度等也有各种不同的变化。与三和弦相比较，七和弦的音响效果稍显复杂与紧张。

其次，各级三和弦在增加了七度音后，相互之间共同音的联系要比三和弦多。例如：Ⅶ级七和弦与Ⅱ级七和弦之间，有三个共同音。在Ⅱ级与Ⅰ级这种二度关系和弦之间，原无共同音，而在七和弦中则有一个共同音保持了彼此之间的联系。下表是七和弦之间的共同音数量表：

例 96

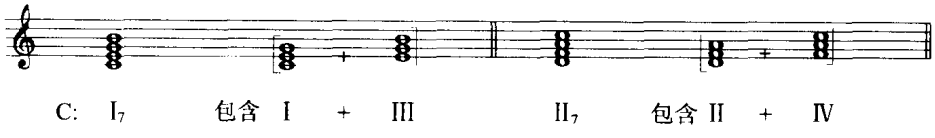


根音上下三度关系的七和弦相互有三个共同音。根音上下五度关系的七和弦相互有两个共同音。根音上下二度关系的七和弦相互有一个共同音。

这些共同音可以使和弦连接时，相互关系与声部进行更为紧密与粘连，有如链条的环扣作用。

七和弦实际上可分析为两个三和弦的重叠，如：

例 97



因此，七和弦具有复合和弦的作用，特别在转位后，其实际的级数意义会发生变化。例如 II$^{6}_{5}$ 具有加六度下属和弦的作用，因为在低音上构成的下属和弦在这个和弦位置中占重要作用。

七和弦的作用可归纳如下：

(1) 七和弦常被作为某一功能组和声中的重要和弦应用。例如：下属功能组中的 II_7，属功能组中的 VII_7，都是该功能组和声中的重要和弦，可以代替原来的三和弦。由于应用了七和弦，大大丰富了各功能组所拥有的和弦种类。

(2) 七和弦的运用，为和声紧张度与色彩的对比变化，提供了更多的可能性。由于七和弦中包含着不协和音程，这就产生了三和弦中所缺乏的色彩和紧张度。某些有强烈音响的七和弦具有特殊的表现作用。

(3) 七和弦常作为倚音性、留音性、经过性、辅助性的和声应用(例如大调的$Ⅳ_7$、$Ⅰ_7$,小调的$Ⅰ_7$、$Ⅲ_7$、$Ⅵ_7$等常用作倚音性或留音性的和弦),大大丰富了过程性和声的手段,并且由于和弦之间共同音的增加和七度音的解决要求,增加了声部进行的流畅和平滑。

(4) 七和弦属于不协和和弦,具有不稳定的作用,在和声进行上有继续发展的要求,七和弦之间的连接,常可构成模进式进行。

三、各级七和弦的功能意义

各级七和弦在结构上与音响效果上的复杂化,一般地不影响到各级七和弦的功能意义,特别在原位时,它们的功能意义与同级三和弦相同。但在转位后,则会发生一些变化:有的保持原有功能;有的具有复合功能的作用;有的则需要根据前后和弦的连接与节奏时值、节拍地位等条件,才能确定其功能意义。

现将各级七和弦的功能意义分别说明如下:

属七和弦:$Ⅴ_7$ 各级七和弦中,最重要的是属七和弦,同时也是调性和声中最重要的和弦。在确定调性方面,较属三和弦有更为明确的作用,因此是属功能和声组中最主要的和弦。它的特性有如下两方面:

(1) 属七和弦由于含有小七度音程以及导音与七度音之间的减五度音程,因此在不稳定性与紧张度方面较属三和弦要强,并需要加以解决。

(2) 导音与七度音有解决到主音与它的三度音的强烈倾向。七度音是下属音,在属和弦的功能中包含了下属的成分,因此,它解决到主和弦时,比属三和弦更具有明确调性的作用。

Ⅰ级七和弦:$Ⅰ_7$ 失去完全稳定的作用。它的转位和弦可具有中音或属功能的意义。

Ⅱ级七和弦:$Ⅱ_7$ 增加下属功能的作用。是下属功能组中的重要和弦。它的第一、第二转位的功能意义不变。它的最后一个转位,有时具有主与下属的复合功能作用。

Ⅲ级七和弦:$Ⅲ_7$ 增加属功能的作用。第一转位有更强的属功能意义,有附加六度音的属和弦作用。

Ⅳ级七和弦:$Ⅳ_7$ 下属功能作用不变。它的第二转位有时有主与下属的复合功能意义。

Ⅵ级七和弦:$Ⅵ_7$ 主功能的意义增加。第一转位具有主和弦附加六度音的作用。

Ⅶ级七和弦:$Ⅶ_7$ 具有属功能的作用。包含了调式内所有不稳定音级,是不稳定性最强烈的和弦。它的转位具有下属功能的意义。

四、七和弦的处理方法

(1) 七和弦的预备与解决

七和弦的预备,就是七度音的预备。一般情况下是七度音由前一和弦的某一和弦音在同一声部保留下来,这种用法可以减少七和弦的紧张性与尖锐的效果。但也可以采取级进进入七度音或跳入七度音的处理方法。后一种处理方法可以突出七和弦的紧张性。

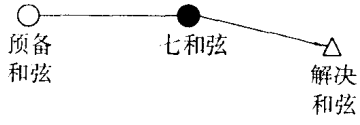
七和弦的解决。七度音可以采取①级进下行,②保持下去,③级进上行,④跳出等方法。其中最常用的方法是级进下行,效果最好。其次是保持下去。七度音跳出的方法主要适用于小七

和弦的七度音或者不是减五度的组成音。

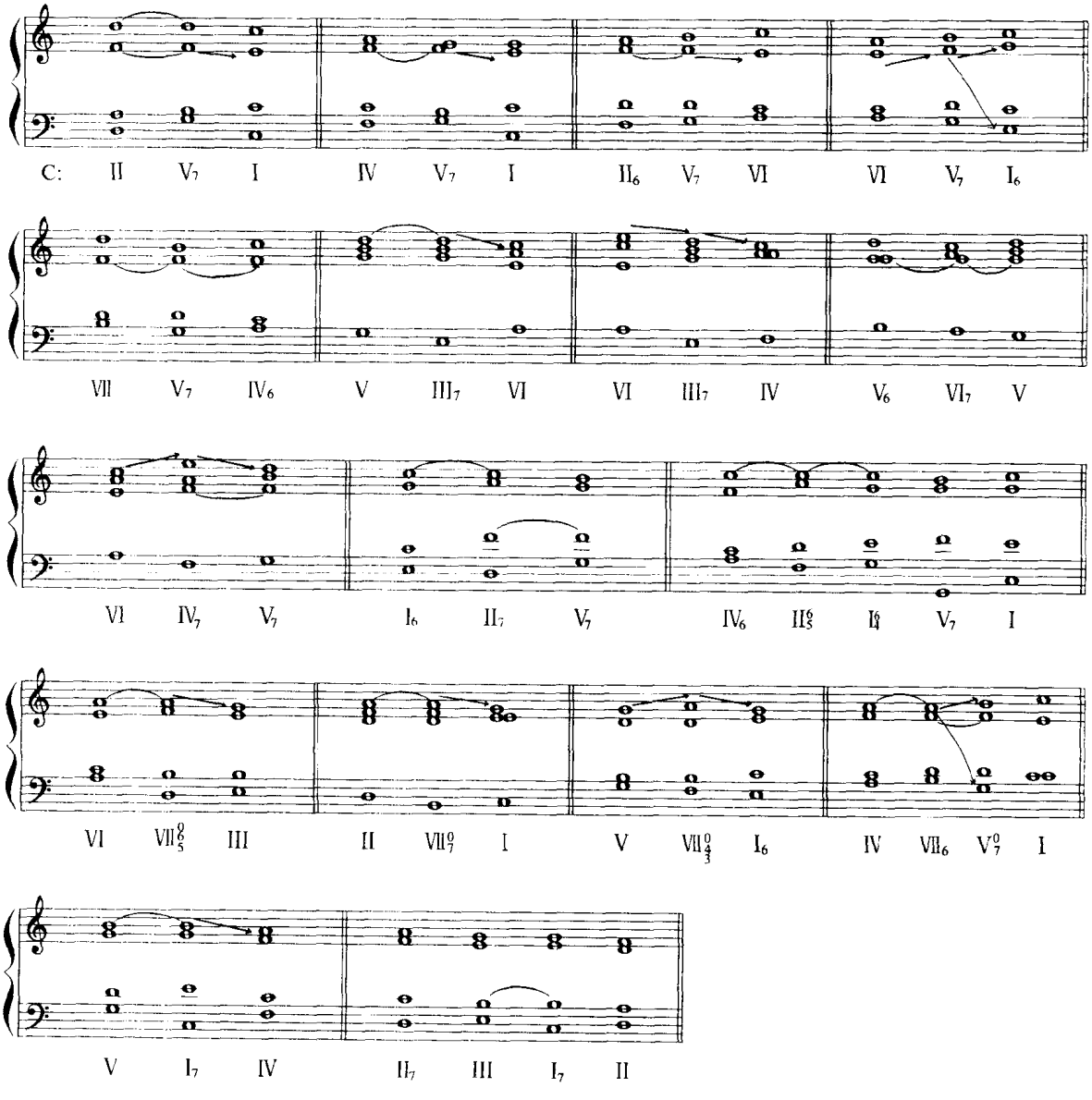
在七和弦解决时，和声进行上常采用根音四度上行、三度下行或二度上行的方法。在这三种和声进行中，七度音采取级进下行的方法。

当七度音保持下去时，和声进行常采取根音五度上行、二度下行或三度上行的方法，和声效果较弱。

七和弦的应用图式：

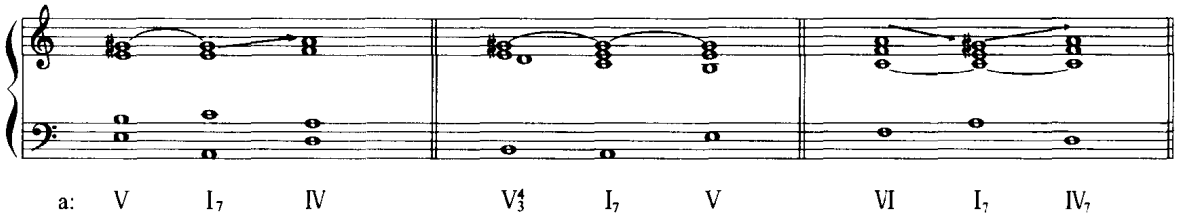


例 98



以上是大调各级七和弦处理方法的和弦连接图式。小调的各级七和弦处理方法基本相同，不另举例。但小调Ⅰ级七和弦的七音为导音，为避免增二度进行，不采取下行级进的方法，而用半音上行或保持在同声部的方法。

例 99



(2) 七和弦音的重复与省略

各级七和弦常用完整的形式。但在和声进行中，由于声部进行上的原因，有时需要省略某音或重复某音。一般来说，七和弦的五音或三音有时可省略。省略后，一般重复根音。有时也可重复三音或五音，根据声部进行情况而定。

有时为了避免发生平行五度，解决和弦可重用三度音。但导音不要重用。

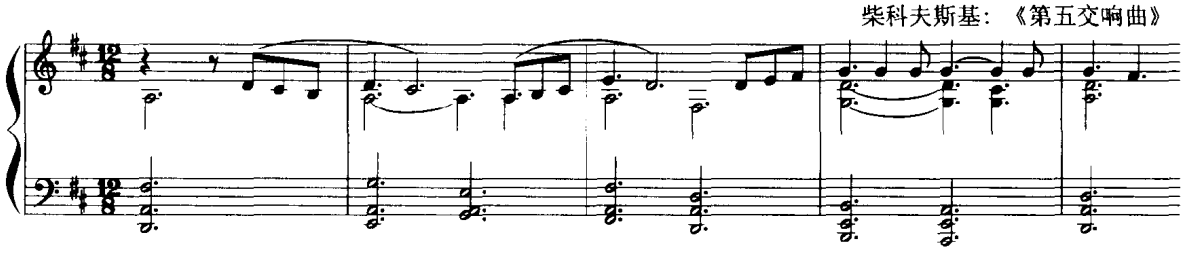
各级七和弦中，最常用的为：属七和弦。

它进向Ⅰ级，原位或转位。

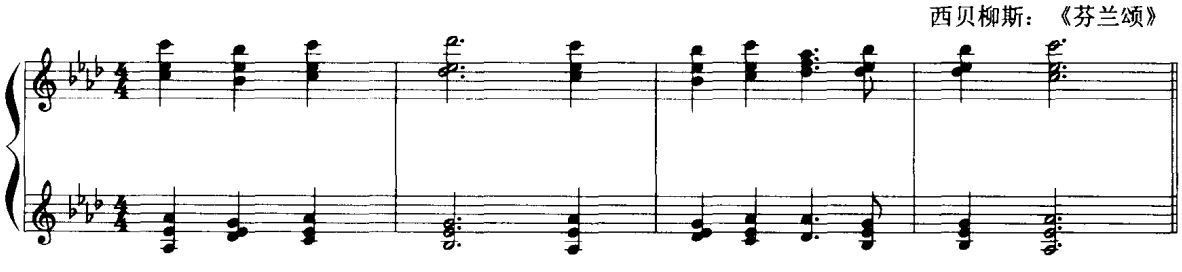
进向Ⅵ级或Ⅳ级(六和弦)，为阻碍进行。

在终止式中，属七和弦之前，常有Ⅰ级四六和弦在强拍位置。

例 100

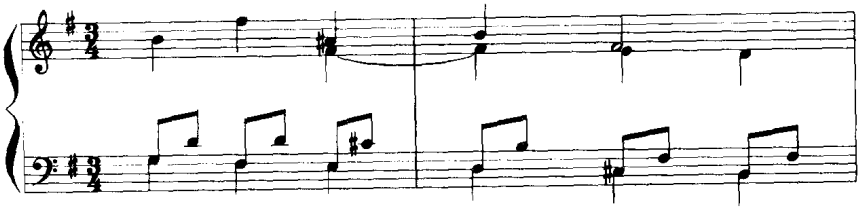


例 101



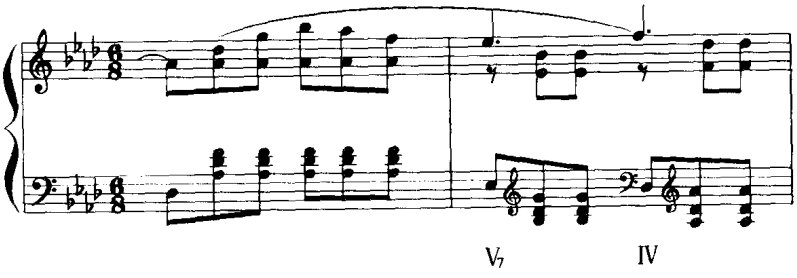
例 102

柴科夫斯基：《儿童钢琴曲》

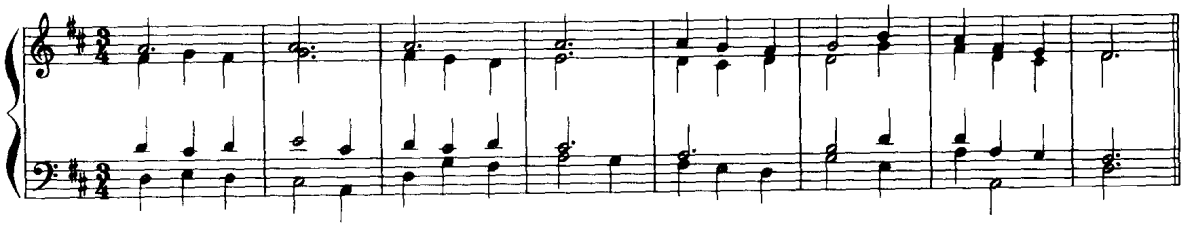


例 103

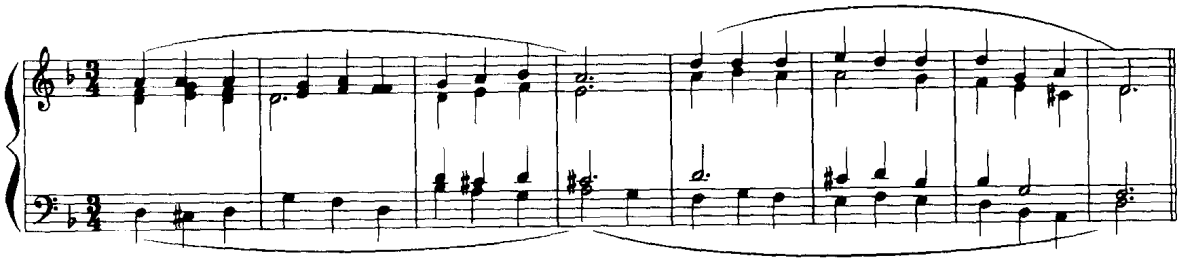
肖　邦：《前奏曲》



例 104



例 105

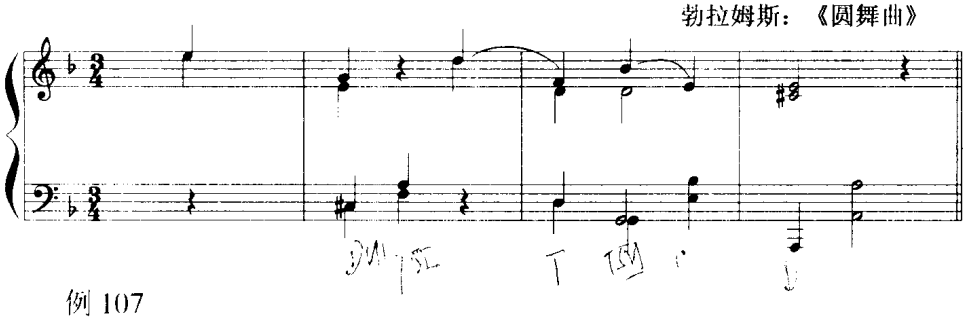


其他常用的七和弦有：Ⅱ级七和弦与Ⅶ级七和弦。

Ⅱ级七和弦常进向属和声组和弦、Ⅰ级转位和弦。它代替下属和弦应用于完全正格终止或变格终止中。

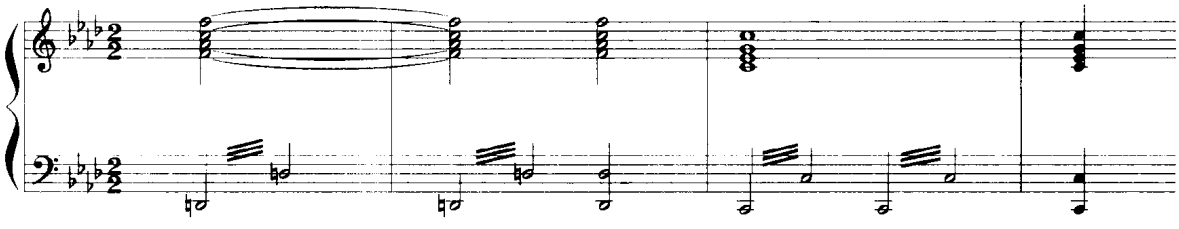
例 106

勃拉姆斯：《圆舞曲》



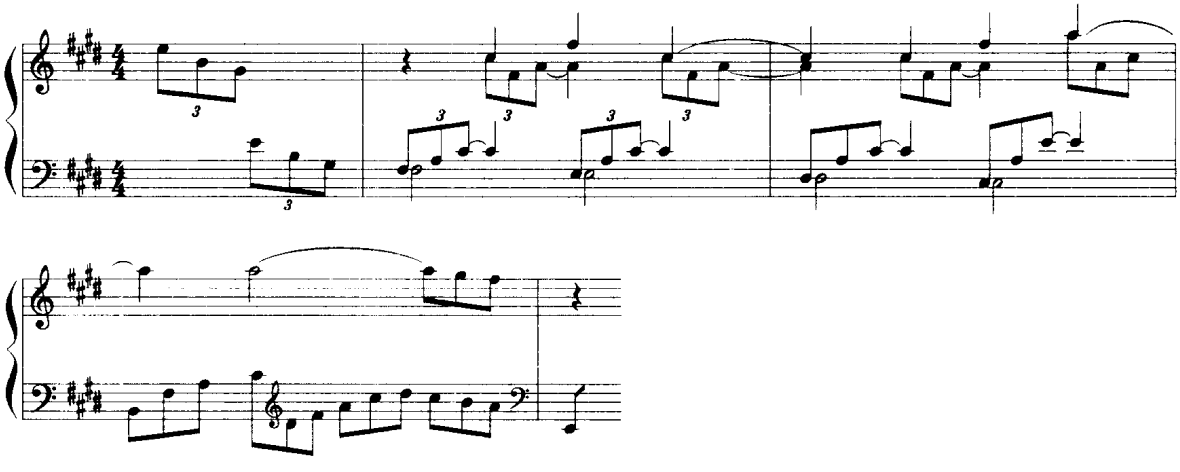
例 107

西贝柳斯：《芬兰颂》



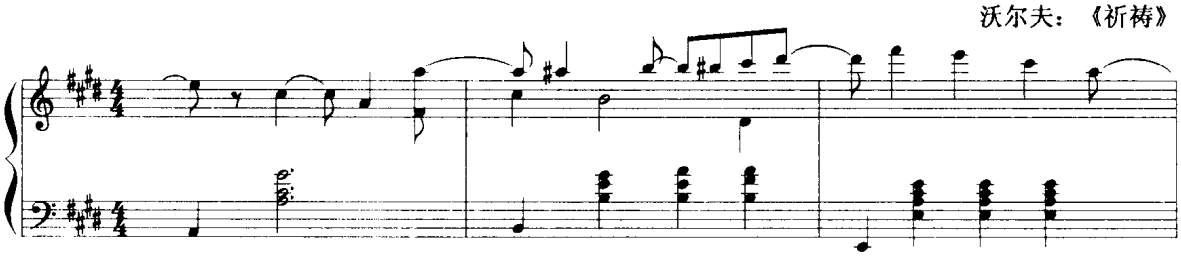
例 108

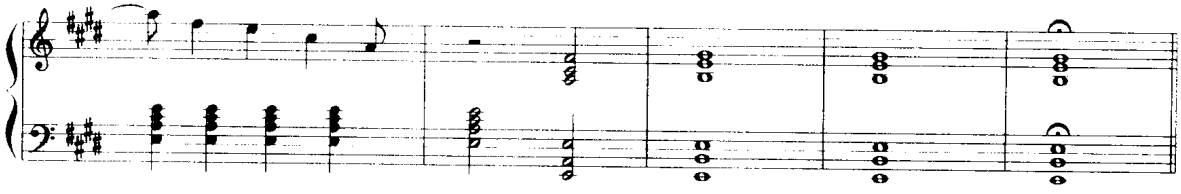
德彪西：《阿拉伯风》



例 109

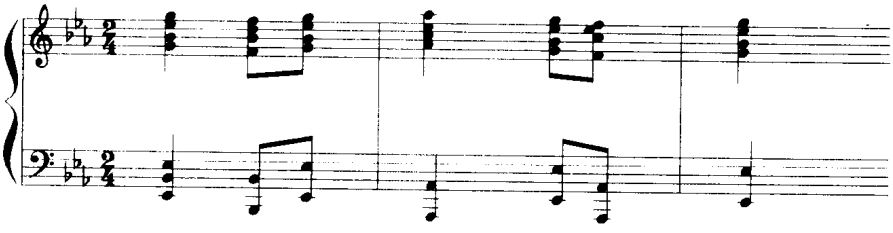
沃尔夫：《祈祷》





例 110

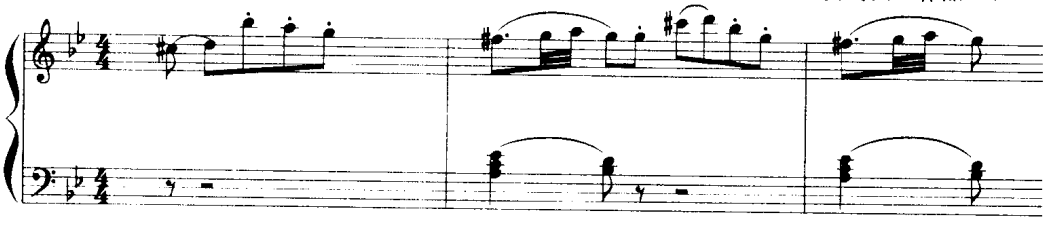
勃拉姆斯：《狂想曲》作品119之 4



Ⅶ级七和弦常进向Ⅰ级、Ⅵ级或Ⅴ级。

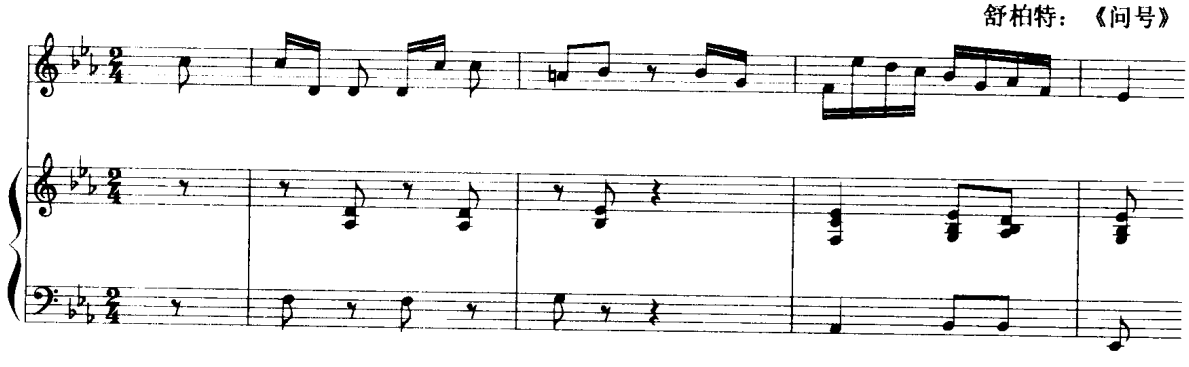
例 111

莫扎特：《奏鸣曲》作品333



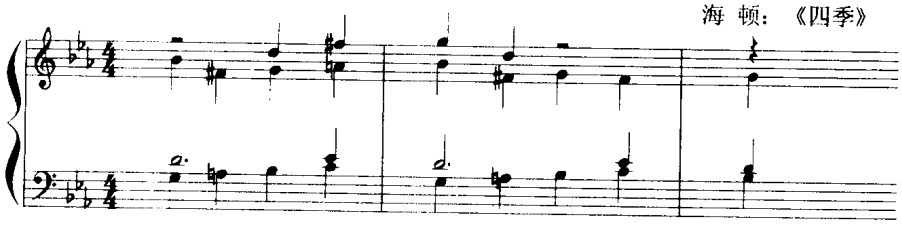
例 112

舒柏特：《问号》

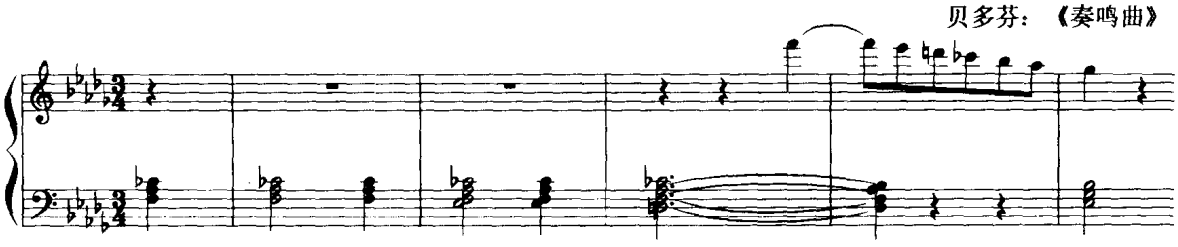


例 113

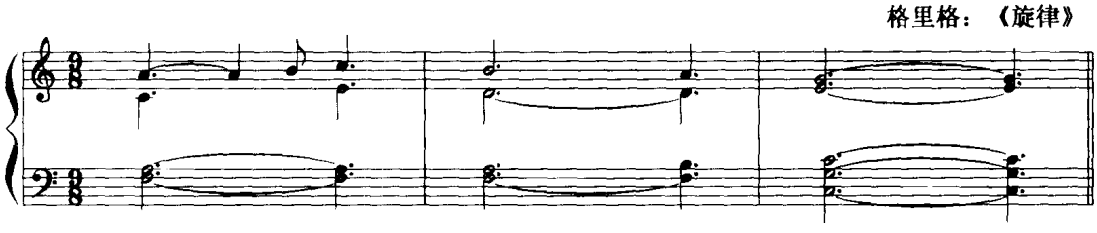
海　顿：《四季》



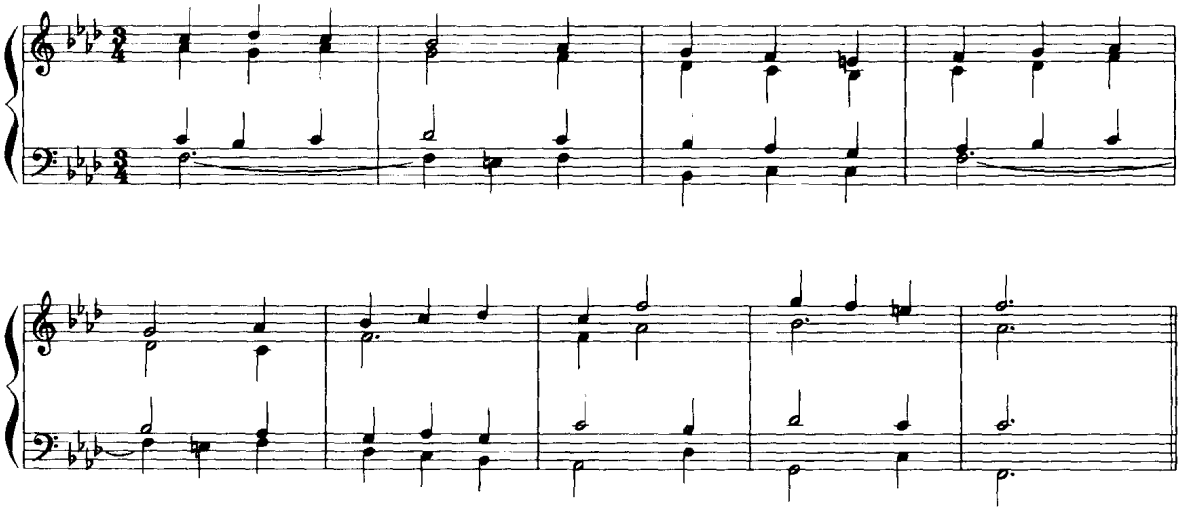
例 114



例 115



例 116



其他各级七和弦的和弦连接：

Ⅵ级七和弦进向Ⅱ级、Ⅳ级或Ⅴ级。

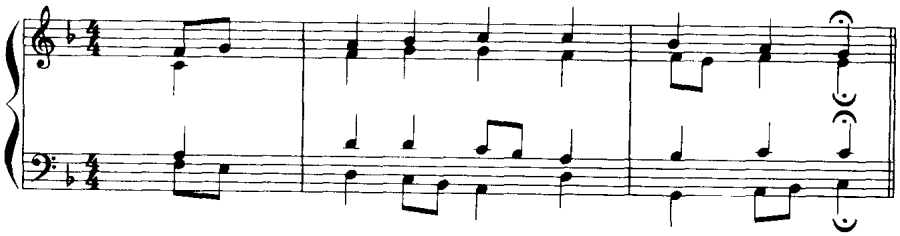
Ⅲ级七和弦进向Ⅵ级、Ⅳ级或Ⅰ级。

Ⅳ级七和弦进向Ⅴ级、Ⅶ级、Ⅱ级或Ⅰ级。

Ⅰ级七和弦进向Ⅳ级、Ⅱ级、Ⅵ级或Ⅴ级。

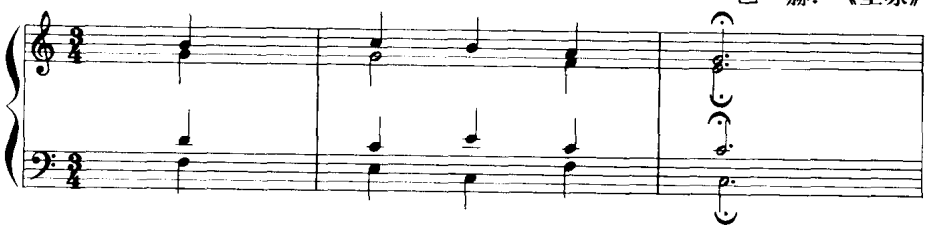
例 117

巴　赫：《圣咏》



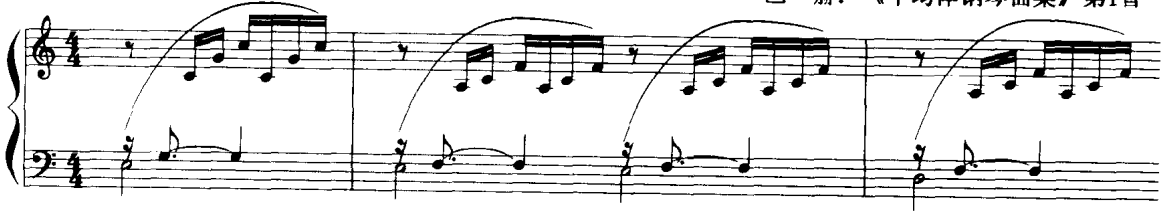
例 118

巴　赫：《圣咏》



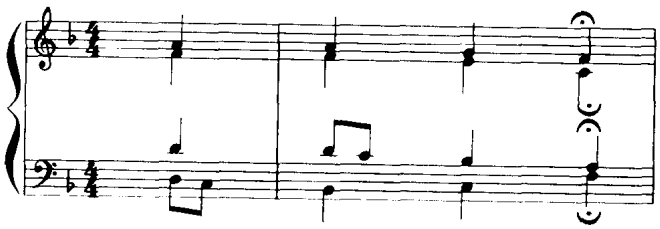
例 119

巴　赫：《平均律钢琴曲集》第1首



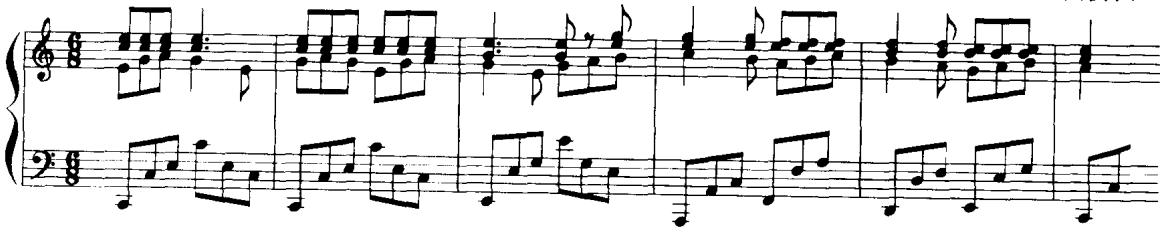
例 120

巴　赫：《圣咏》



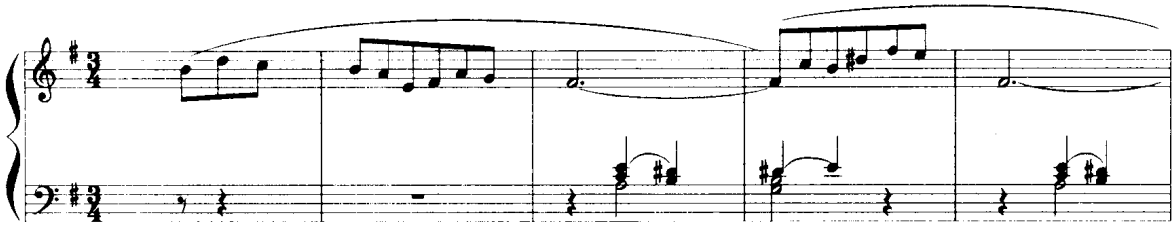
例 121

勃拉姆斯：《间奏曲》



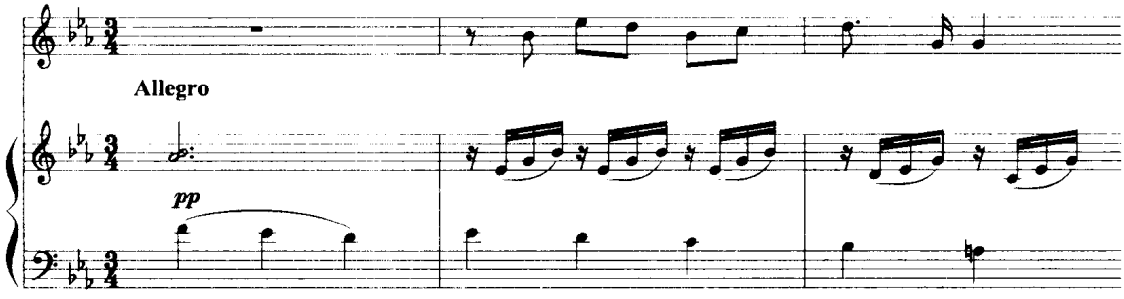
例 122

李亚多夫：《序曲》



例 123

拉赫玛尼诺夫：《梦》

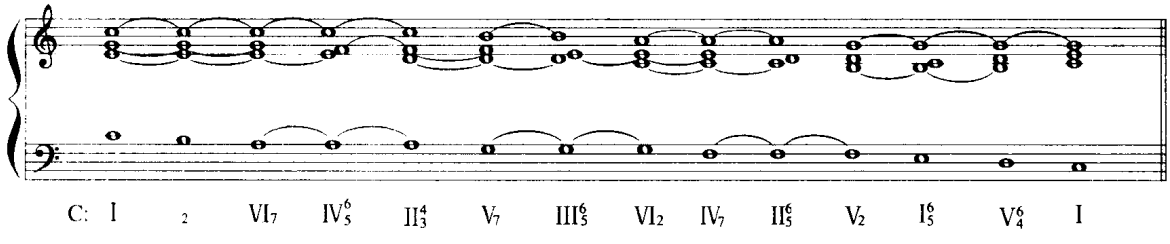


五、七和弦的连续应用与模进

各级七和弦可以互相连接，形成连续的七和弦。七和弦的连续使用，使和声具有向前不断发展的作用，使和弦之间的连接有如链条式的环环紧扣的效果。因此在作品中，也是一种和声发展的方法。

任何一个七和弦只要七度音采取同声部保持或级进解决的方法，可以进入到其他适当的七和弦。在这种七和弦的连续进行中，声部的保持和级进是声部进行上的重要特点。

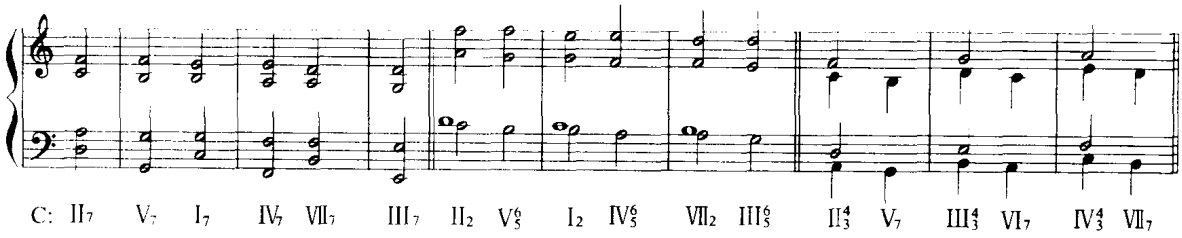
例 124



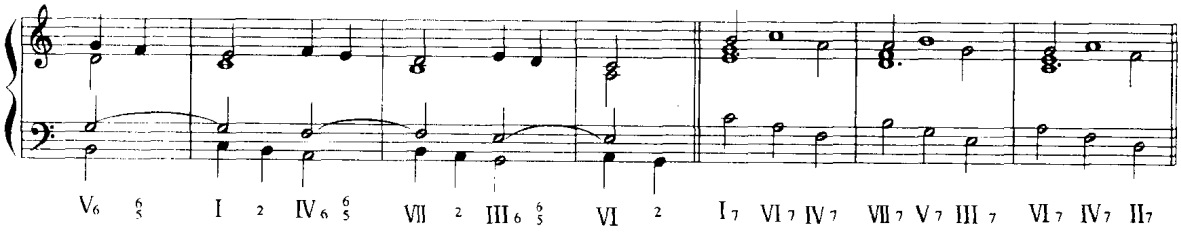
七和弦的连续使用常以模进的方式出现。

在由七和弦构成的模进中，最常用的是根音四度上行的连续，其次有根音三度下行的连续。也可以采用不同根音关系轮流交替重复的方法。在连接中七和弦有时以完整的形式出现，有时需省略三音或五音。

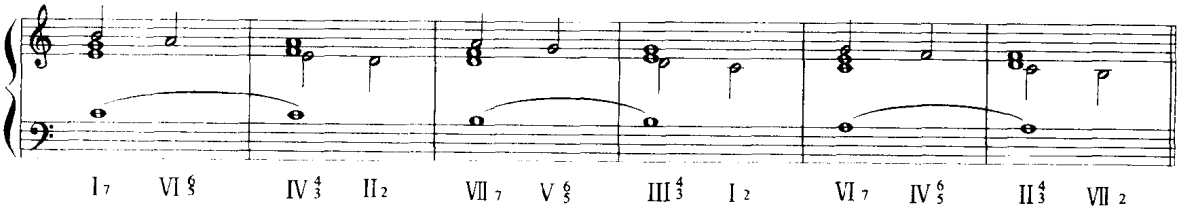
例 125



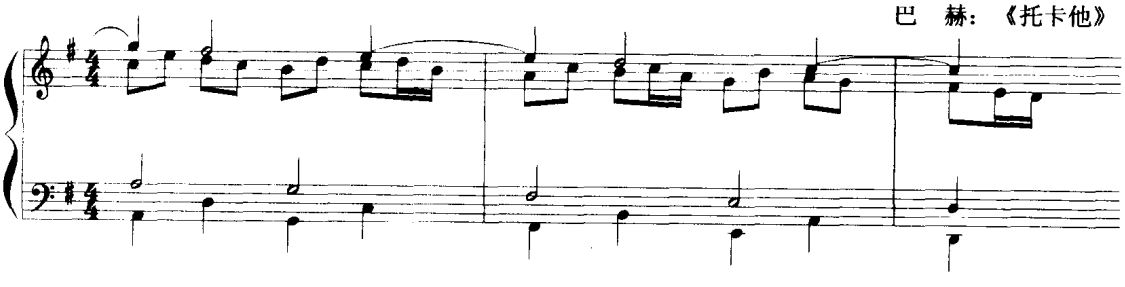
例 126



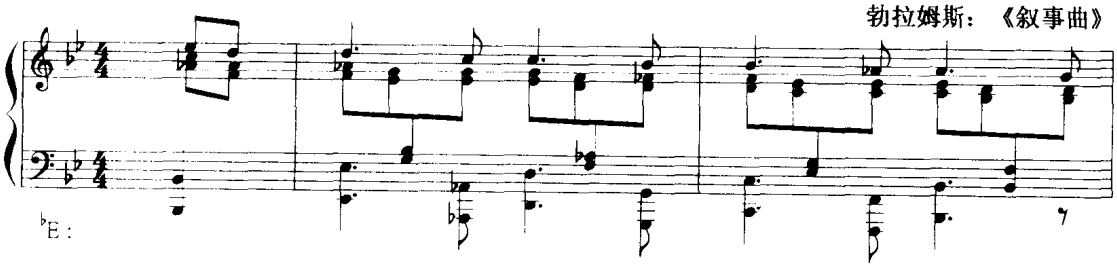
例 127



例 128

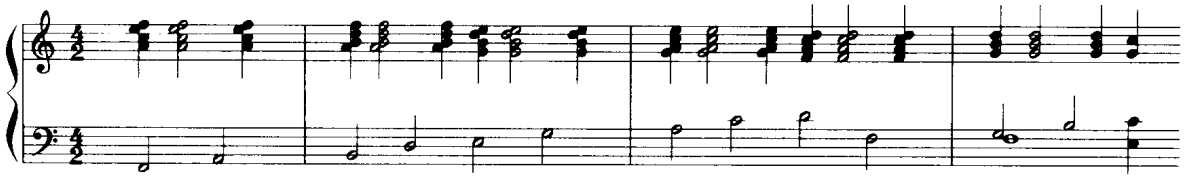


例 129



例 130

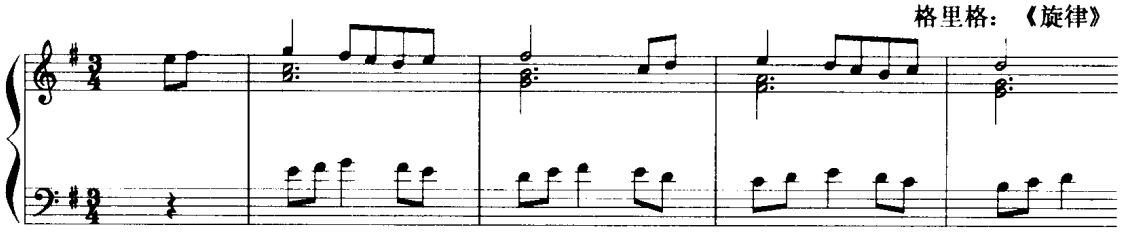
勃拉姆斯：《安魂曲》



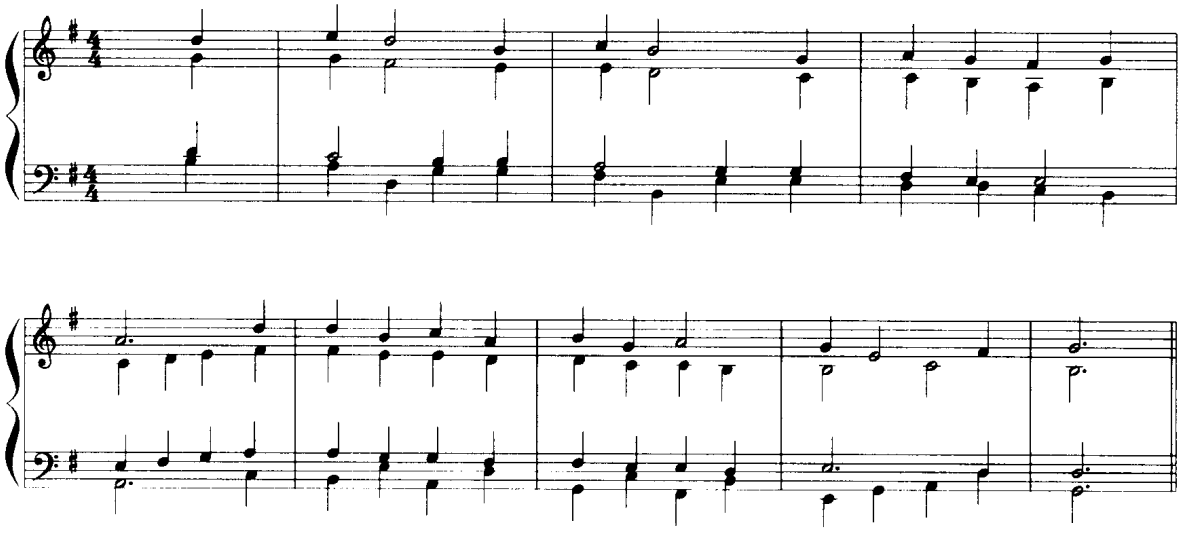
C:

例 131

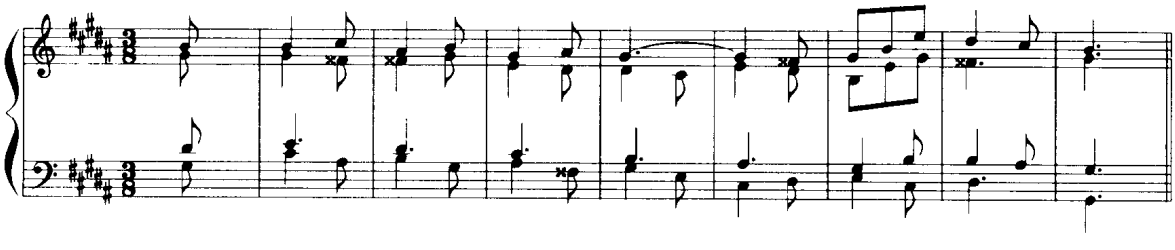
格里格：《旋律》



例 132

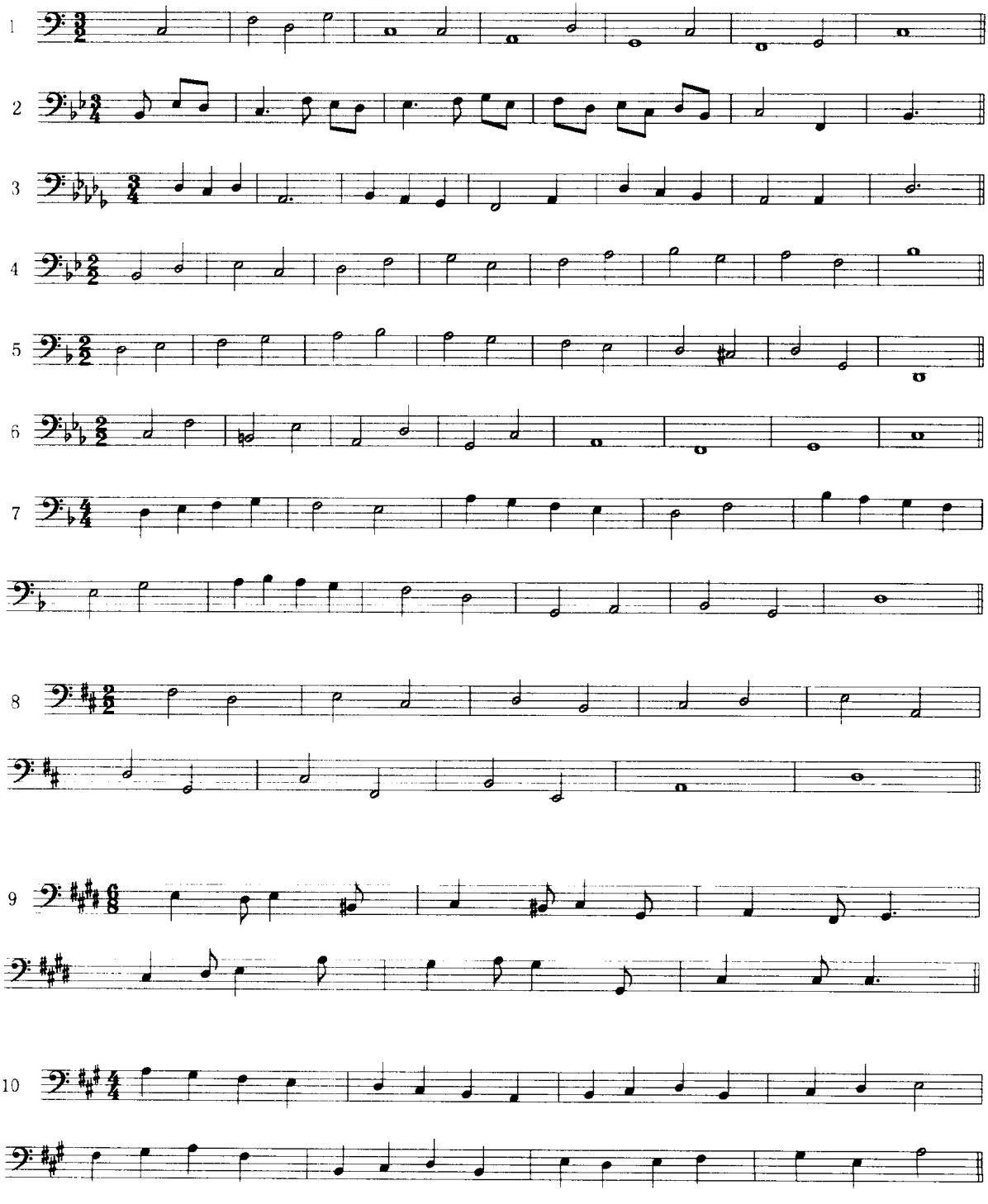


例 133



习 题 二

一、为下列低音写作四部和声，其中应用七和弦。



11

二、为下列旋律写作四部和声，其中应用七和弦。

1

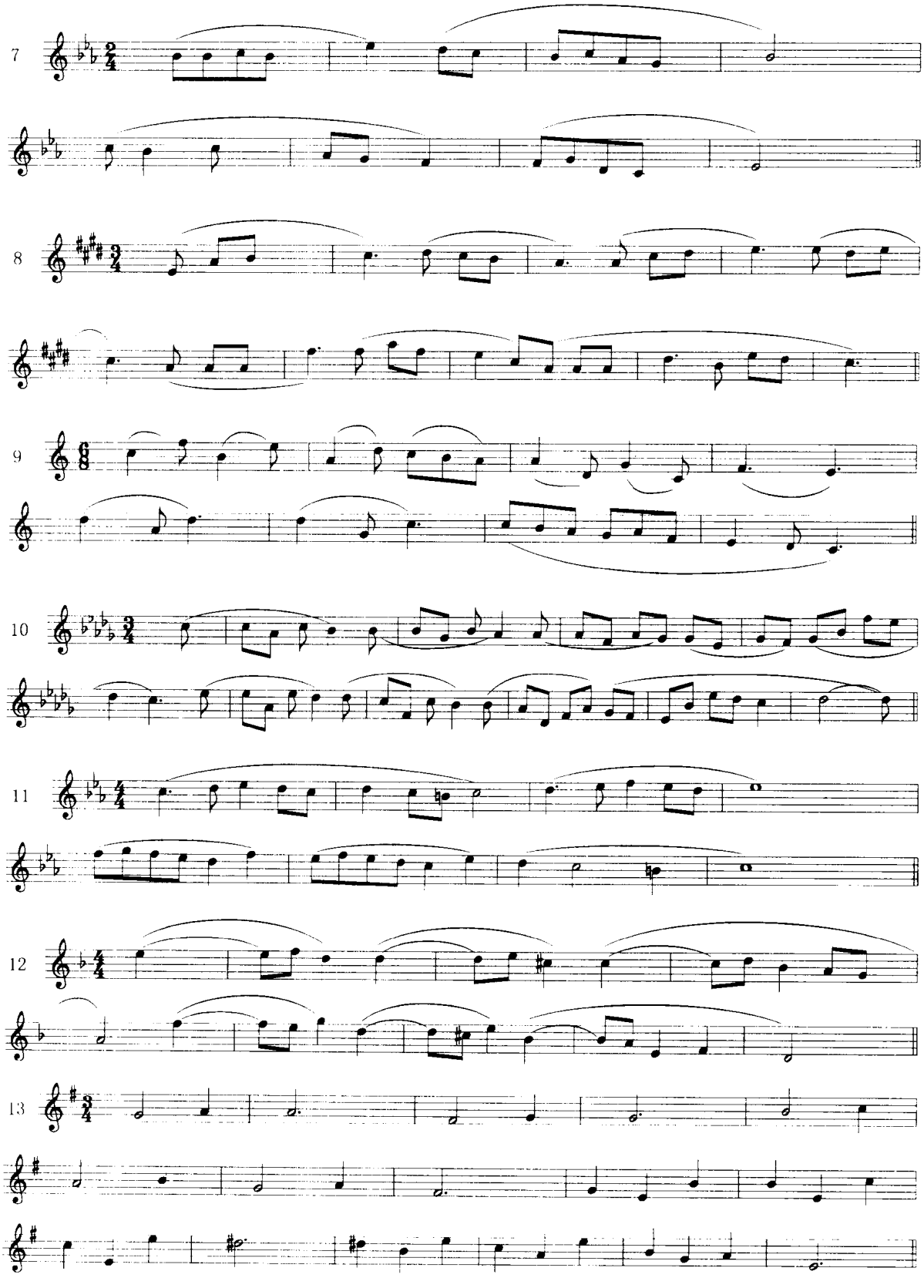
2

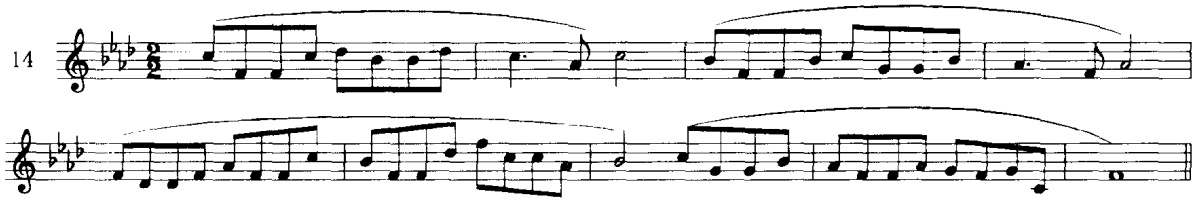
3

4

5

6


7
8
9
10
11
12
13



六、九 和 弦

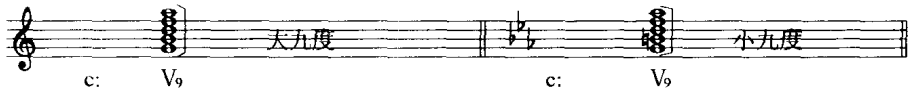
在七和弦的基础上再加置一个九度音，即构成**九和弦**，为五音和弦。九度音的增加使和弦的组成因素更为复杂，具有明显的复合功能。例如属九和弦中，在属功能基础上包含了下属功能因素。在转位后，和弦的功能意义将发生变化。

在四声部写作中，九和弦可省略三音或五音，或采用分解性、声部交换等方法构成。

各级九和弦中，较常用的是：属九和弦。

大调为大九和弦，小调为小九和弦。标记为：V_9

例 134

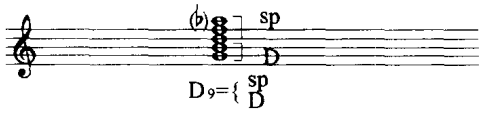


(1) 属九和弦的特性

属九和弦属于高度叠置的和弦结构，由于音的叠置增加，在属和弦的基础上又产生了新的特性，这些特性可分为三个方面：

① 属九和弦的九度音是调式的下中音，属于下属功能范畴，它与五度音、七度音构成Ⅱ级结构，因此在属九和弦中，下属功能的因素比属七和弦更有所增加，是属功能基础上具有复合功能意义的和弦。

例 135



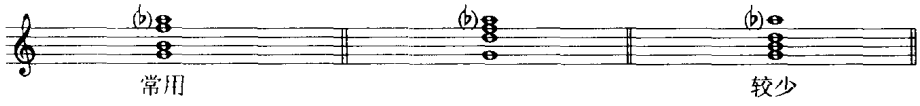
② 在属九和弦中，不协和的音程比属七和弦又有增多，其中包含了根音与七音的七度音程、根音与九音的九度音程。另外还有三音与九音的七度音程、三音与七音的减五度音程，因此和声的紧张度更为强烈。特别是小调的属九和弦，九音与根音是小九度音程，并且三音与九音是减七度音程，还含有两个减五度(三音与七音、五音与九音)音程，它的紧张度比属大九和弦还要尖锐。

③ 属九和弦的九度音不能省略，在大调或小调中有大、小九度的差别，在目前自然音体系中有暗示或区别大小调式的作用。九度音一般置于上方声部，避免九度音与根音相遇而成二度。

(2) 属九和弦的应用方法

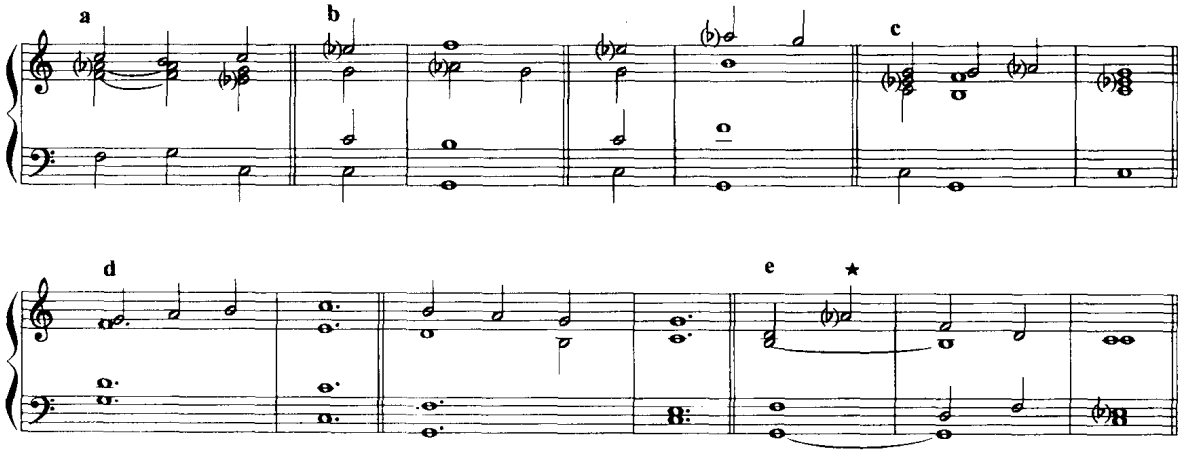
① 属九和弦有五个音，在四声部写作中需省略一音，成为不完全的V_9(在实际作品中常用完全的属九和弦)，通常省略五音。有时也省略三音，省略三音后，构成属音与Ⅱ的结合。省略七音后，九度音更多具有和弦外音的意义。

例 136



② 属九和弦的九度音如同属七和弦的七度音一样，可有留音式、倚音式、经过音式或助音式等几种进入方式：

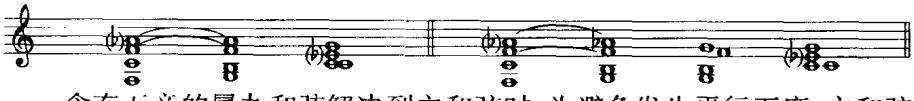
例 137



③ 属九和弦的解决有两种方式：D_9—T(t)和 D_9—D_7。九度音都作级进下行。

在第一种和声进行中，紧张度强烈的属九和弦直接趋向于主和弦。第二种情况，形成了紧张度的逐渐减弱。

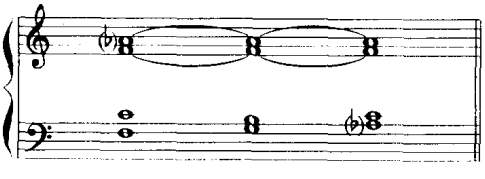
例 138



含有五音的属九和弦解决到主和弦时，为避免发生平行五度，主和弦需重复三音。如果属九和弦的五音与九音是四度音程时，则主和弦不必重复三音。

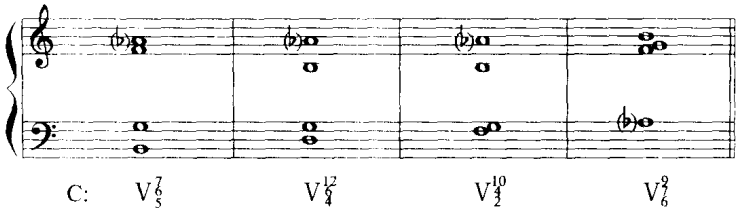
作为Ⅳ级和弦之间经过性的属九和弦，九度音可作保留处理。

例 139



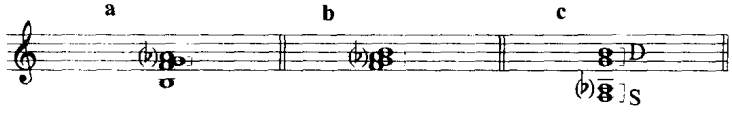
④ 属九和弦的转位有四种形式：第一转位，标记为：$V^{7}_{6\,5}$第二转位，标记为：$V^{12}_{6\,4}$第三转位，标记为：$V^{10}_{4\,2}$第四转位，九度音在低音部，很少应用，标记为：$V^{9}_{7\,6}$

例 140



属九和弦转位后各音的排列应避免下列情况：例 a 与 b，一些声部挤为二度关系的“音块”，缺少和弦性质的音响。例 c 的排列，底下是下属和声，上方是属和声，类似省略五音、七音的下属十一和弦。已失去属九和弦的意义。

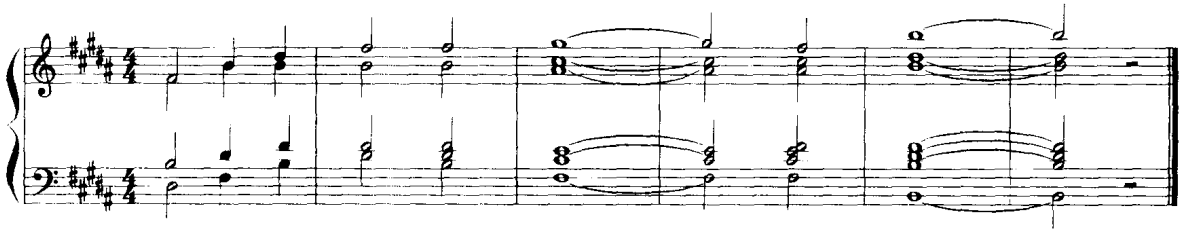
例 141



属九和弦转位和弦的声部进行方法与原位相同。

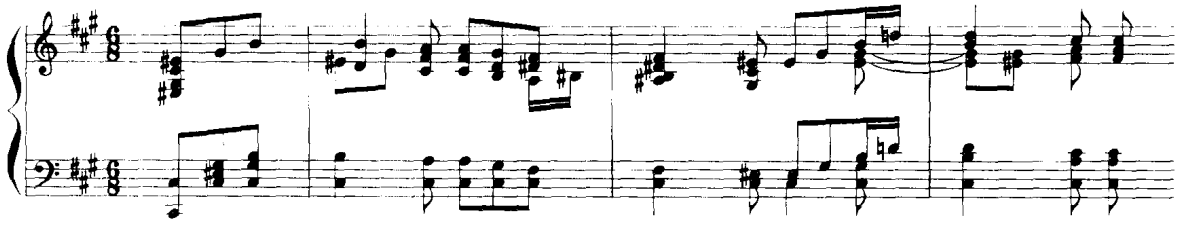
例 142

瓦格纳：《汤豪塞》



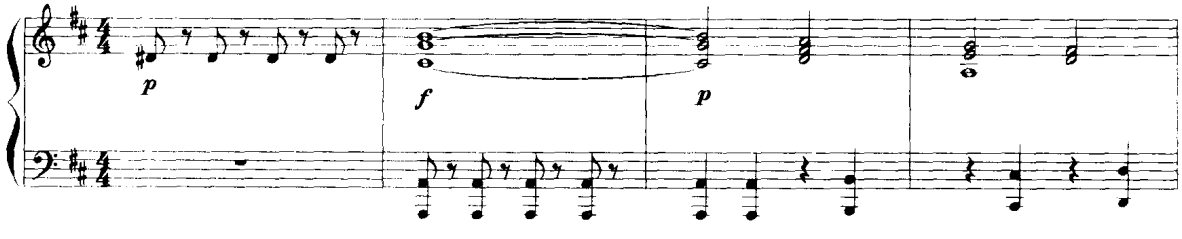
例 143

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品106



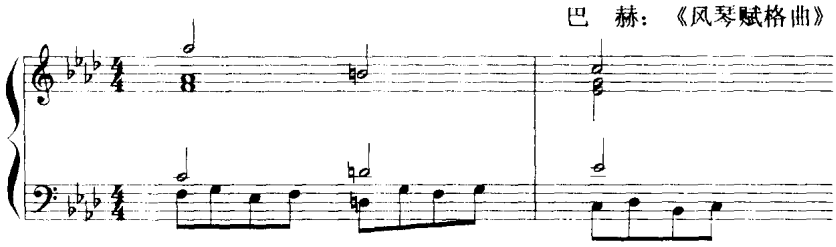
例 144

贝多芬：《小提琴协奏曲》



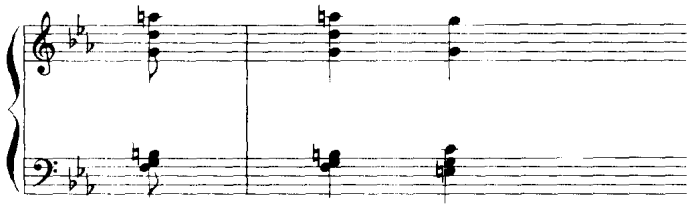
例 145

巴　赫：《风琴赋格曲》



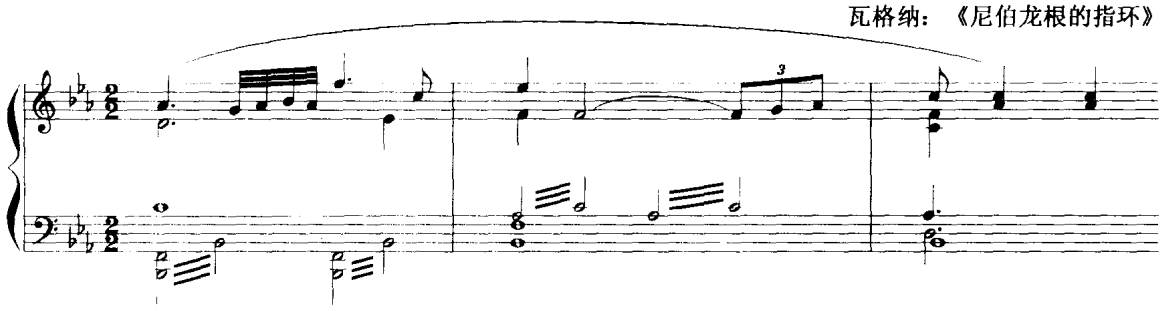
例 146

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品111



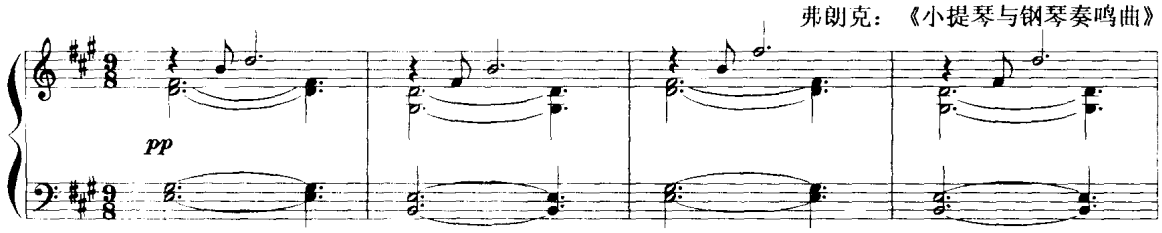
例 147

瓦格纳：《尼伯龙根的指环》

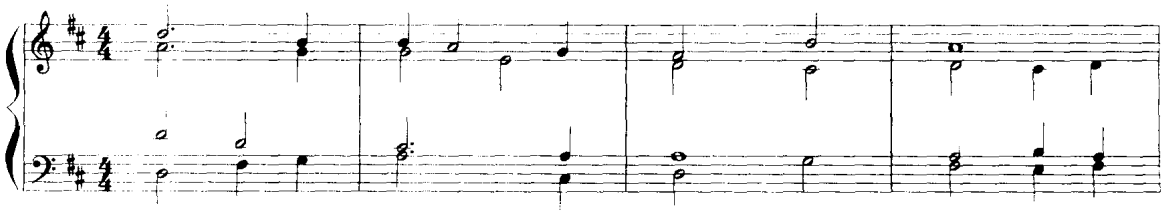


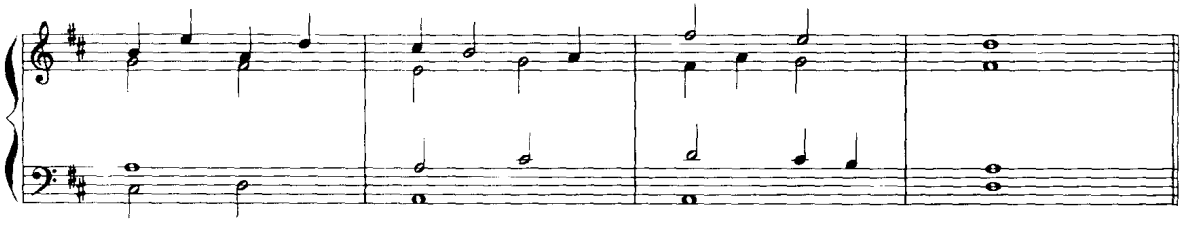
例 148

弗朗克：《小提琴与钢琴奏鸣曲》

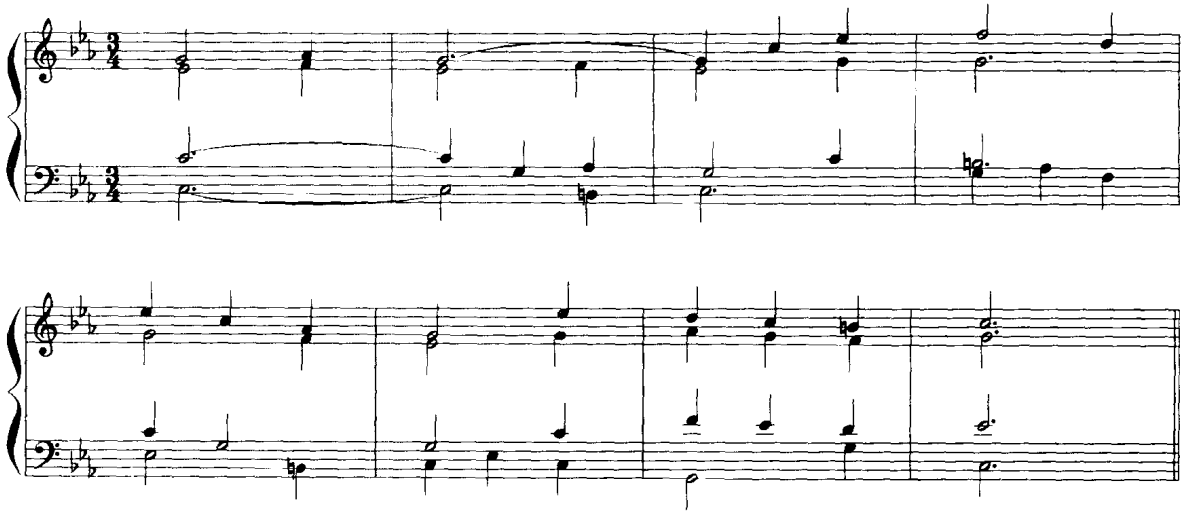


例 149





例 150

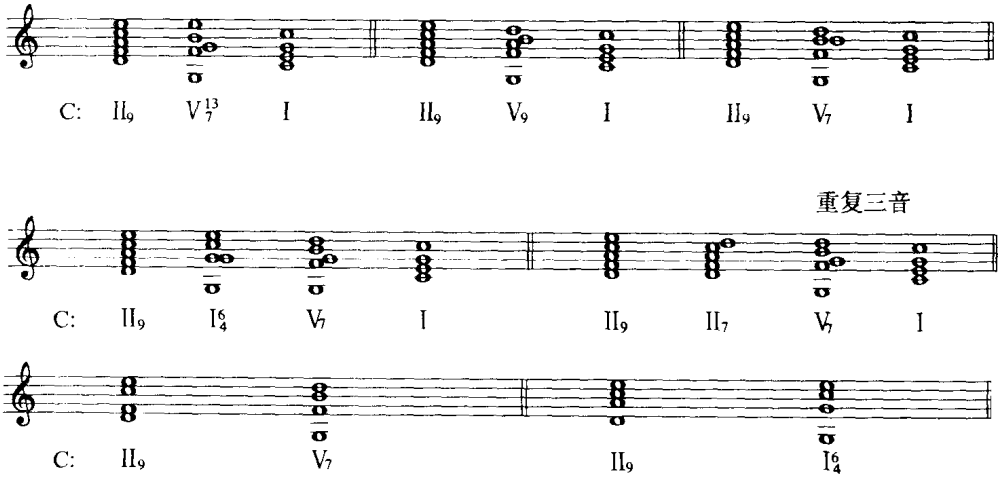


在其他各级九和弦中，常用的是II_9、IV_9。

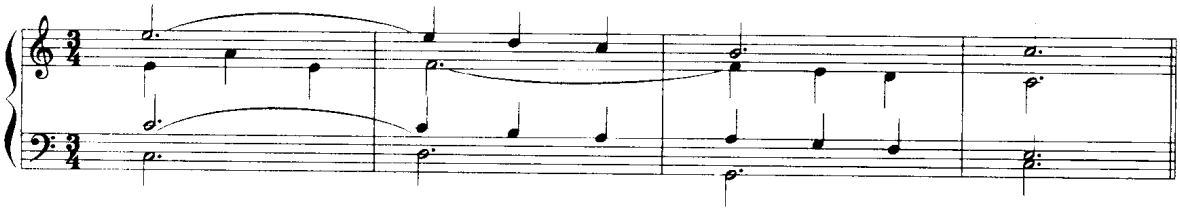
Ⅱ级九和弦：II_9

这个和弦主要在大调中运用，它解决到属七和弦或属九和弦，也可以解决到属七-十三和弦。九度音也可以先解决到Ⅱ级根音成为II_7。见例 151 与例 152，为 C 大调的II_9。

例 151



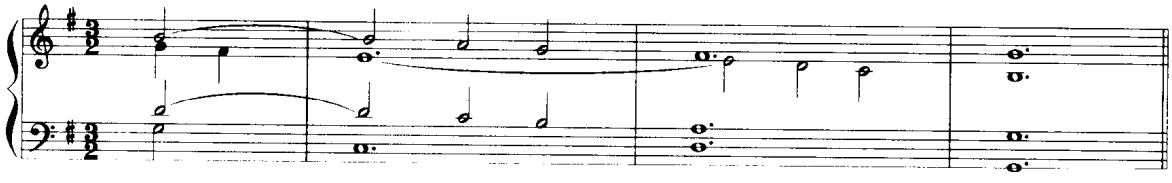
例 152



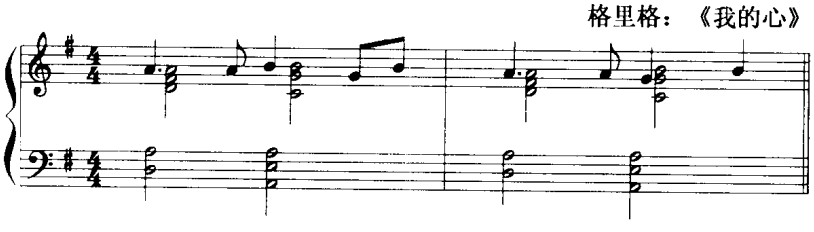
Ⅳ级九和弦：$Ⅳ_9$

这个九和弦应用较少，大小调中都用，常用的解决也是进入Ⅴ级。见例 153，G 大调的$Ⅳ_9$。

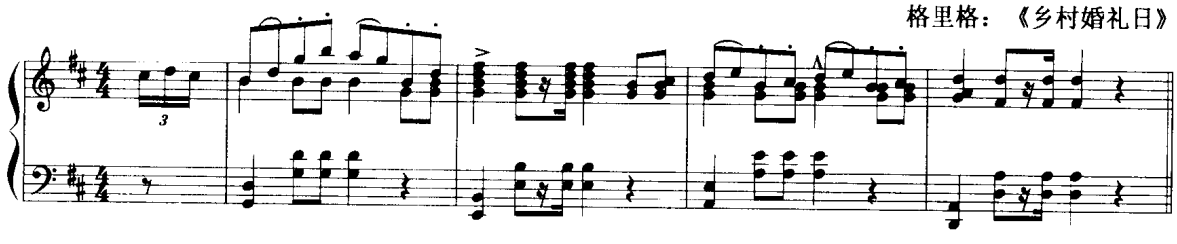
例 153



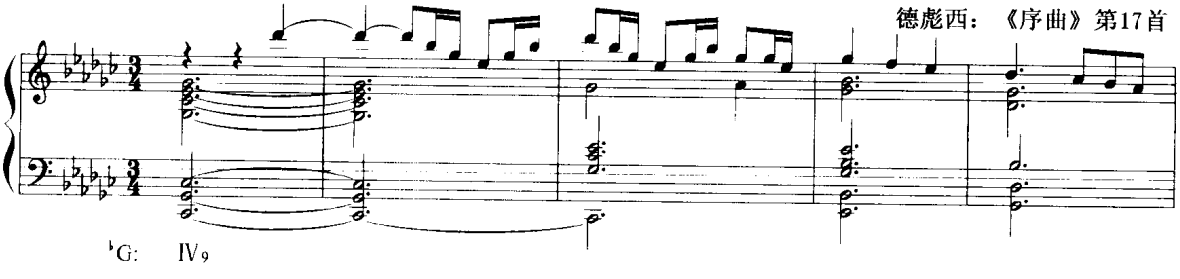
例 154



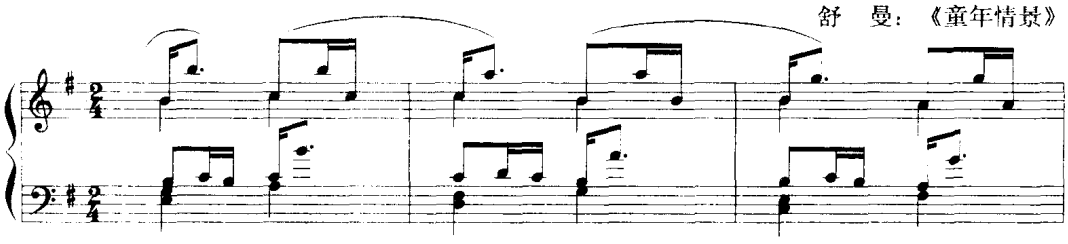
例 155



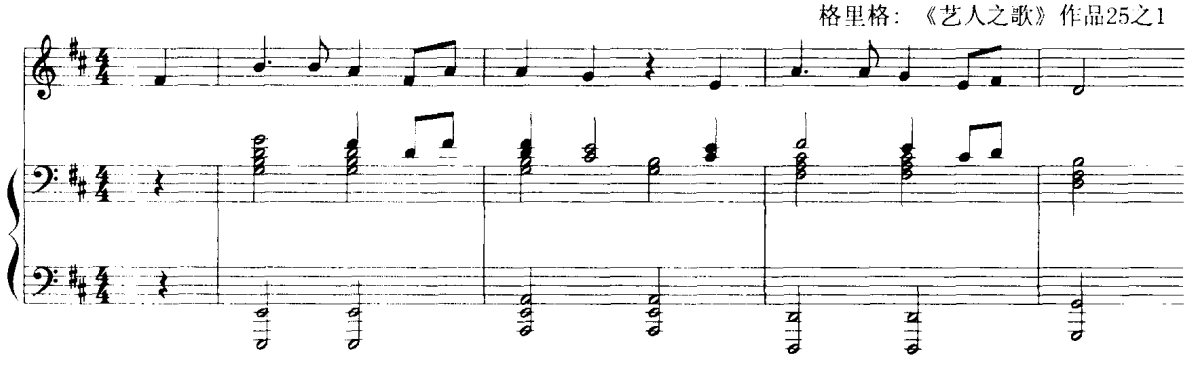
例 156



例 157



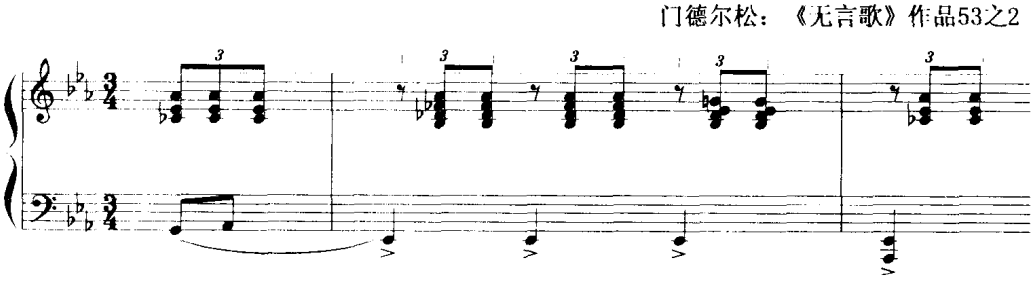
例 158



七、十一和弦、十三和弦

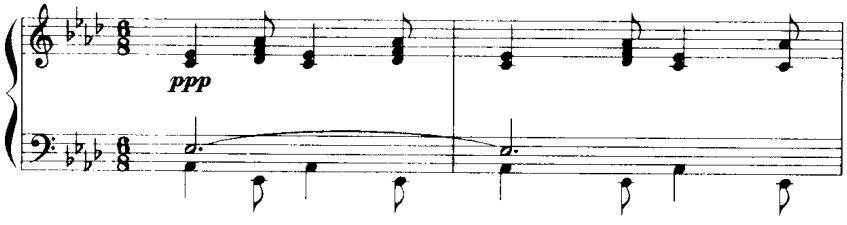
在九度音的上方再作三度叠置，即可构成十一和弦或十三和弦，这些都是高度叠置的不协和和弦，具有明显的复合功能性。其中常用的是 V_{11} 和 V_{13}，常省略三音，形成属音上的下属和弦与主和弦的复合，其中十一度音、十三度音常具有倚音性质，解决到属和弦的三度音和五度音。

例 159



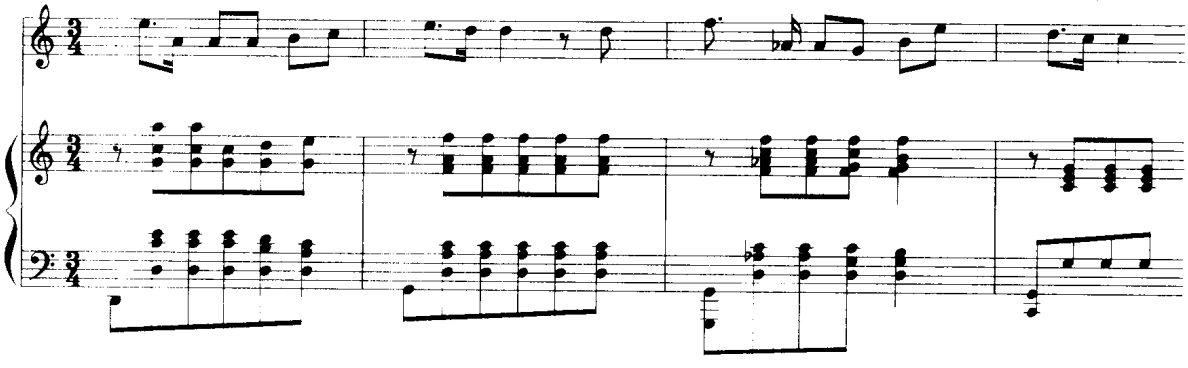
例 160

沃尔夫:《歌德歌曲集》第45首



例 161

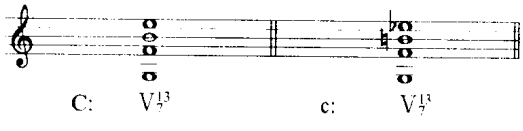
格里格:《我爱你》作品之3



在十三和弦中,最常用的是:**属七-十三和弦**。

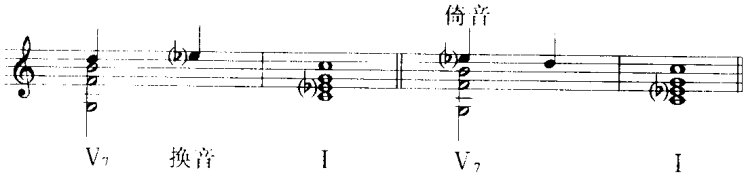
大调的属七-十三和弦为大十三度音,小调为小十三度音。标记为:V^{13}_{7}。

例 162



属七-十三和弦最初是在使用和弦外音时形成,十三度音作为倚音或换音(见例 163)。以后由于旋律进行风格上、表现作用上的发展,强调十三度音的作用,五度音完全被十三度音所代替,而成为一种独立的和弦结构形态。

例 163



(1) 属七-十三和弦的特性

① 七度音与十三度音是这个和弦的特性音程。

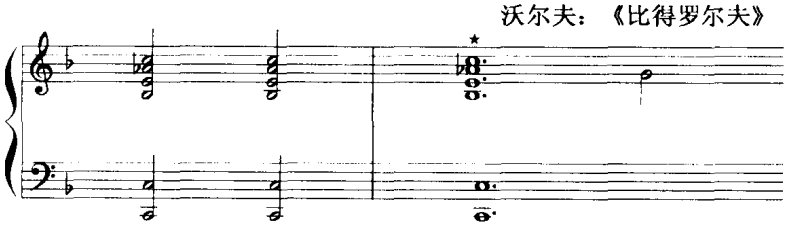
② 十三度音是调式的Ⅲ级音，有大、小的区别，因而属七—十三和弦的运用，也具有明确大、小调式的作用。

③ 在这个和弦中，除原有的属七和弦的特性音程外，又增加了七度音与十三度音之间的七度音程关系，在大调是大七度，在小调是小七度。在小调中，更含有增三和弦的因素（由根音、三音与十三度音构成）。故这个和弦在紧张度方面较之属七和弦要强，正如属九和弦使音阶Ⅵ级音具有紧张性一样，音阶Ⅲ级音在属七—十三和弦中也被赋有更强烈的紧张性，并且具有特殊的音响色彩，因而为一些浪漫派作家所喜用，特别在肖邦、格里格与斯克里亚宾等人的作品中应用甚多。

（2）应用方法

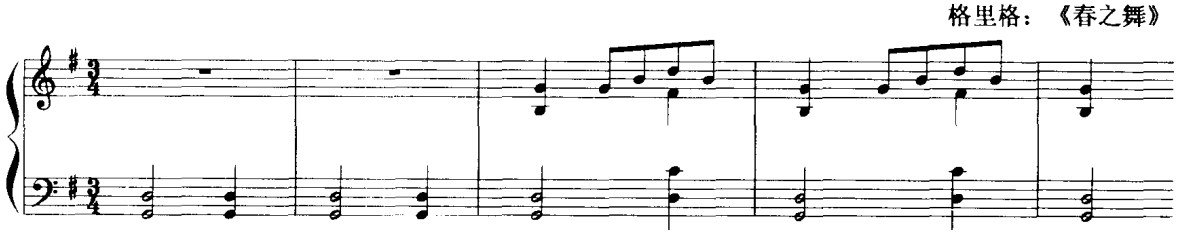
① 十三度音一般总是在最高声部，并处在三音与七音的上方。当属音在高音部时，十三度音有时可以紧靠在属音的下方，但这种情况主要发生在多于四声部时，并且也不是这个和弦的典型旋律位置。例 164 是沃尔夫在歌曲中的用法：

例 164

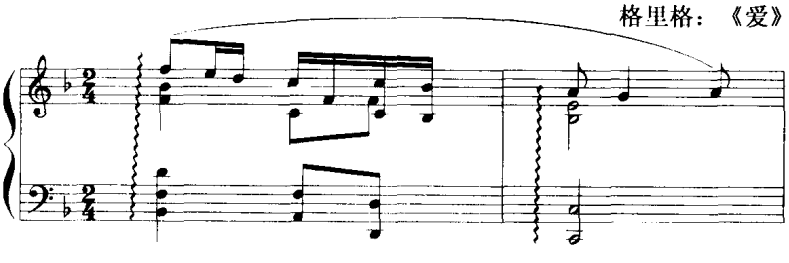


② 属七-十三和弦的前面可接以Ⅰ级原位与转位（例 163）、Ⅵ级原位与转位、Ⅴ级三和弦或七和弦的原位或转位、Ⅳ级与Ⅱ级的原位或转位。

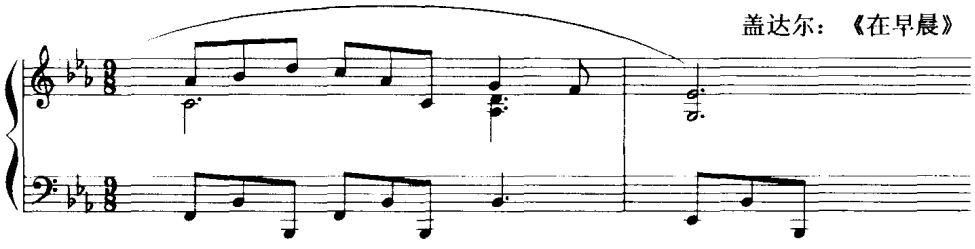
例 165



例 166

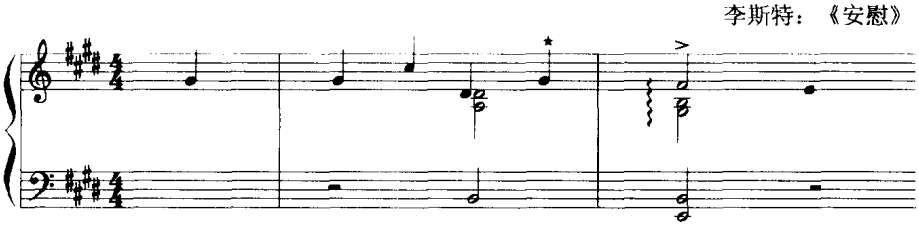


例 167

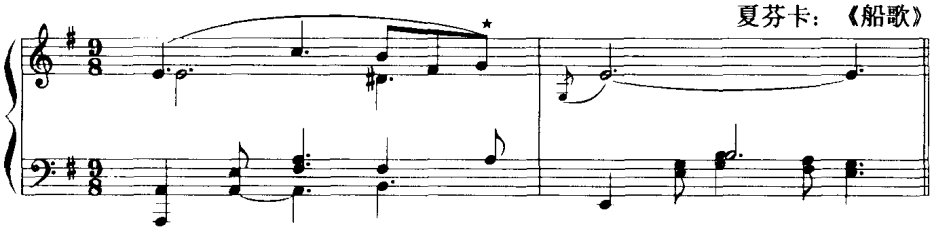


③ 属七-十三和弦的十三度音可以和属和弦一起进入，也可以在属和弦进入后再在旋律声部中引出。

例 168

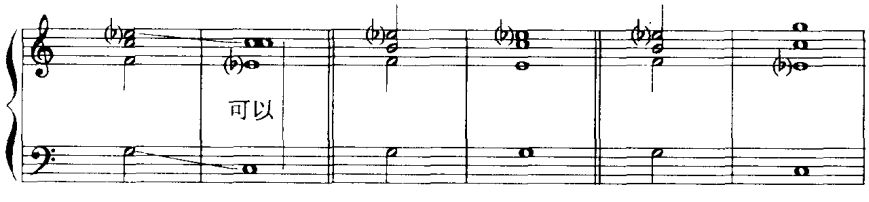


例 169



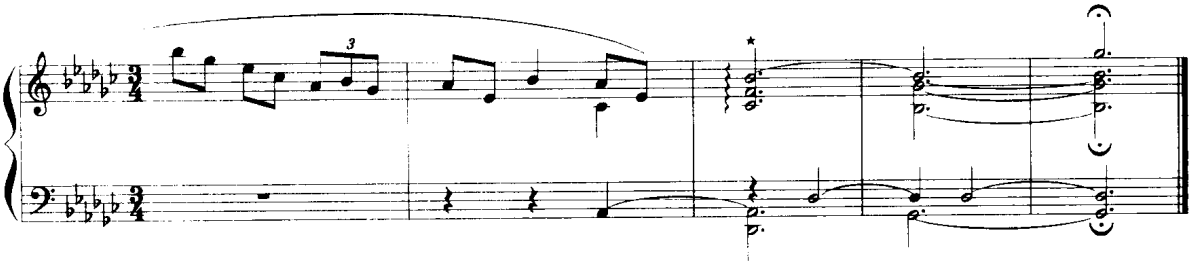
④ 属七-十三和弦常解决到Ⅰ级主和弦。一般有三种方式：① 下行跳进到主音，这是常见的旋律进行方式。在这种情况下发生的与属音到主音的隐伏八度是允许的。② 十三度音保留在同声部，主和弦采用三音的旋律位置(例 169)。③ 上行跳进到主和弦的五音(例 170)，亦可解决至Ⅵ级。

例 170



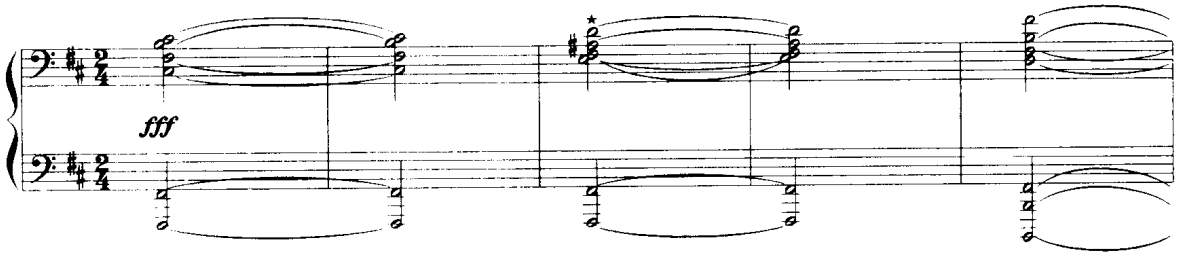
例 171

帕德瑞夫斯基：《旋律》



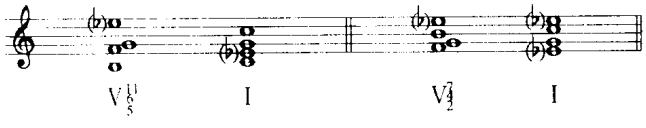
例 172

斯克里亚宾：《序曲》

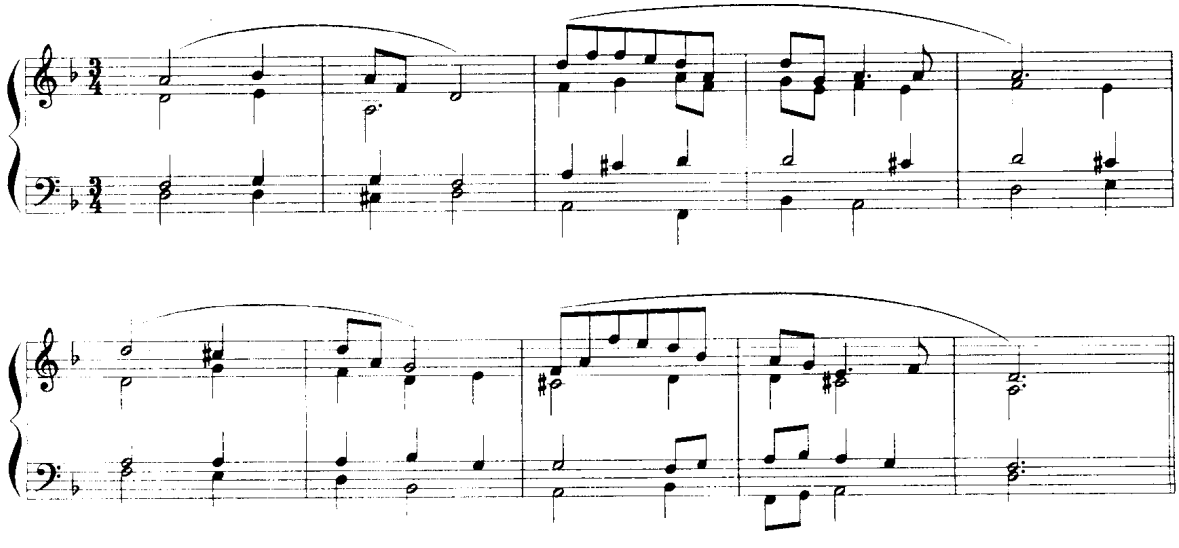


属七十三和弦的转位有两种形式，第一转位：$V^{11}_{6\,5}$；第二转位：$V^{7}_{4\,2}$。但转位和弦的应用不如原位的普遍，主要用于结构内部，作为过程性和声。

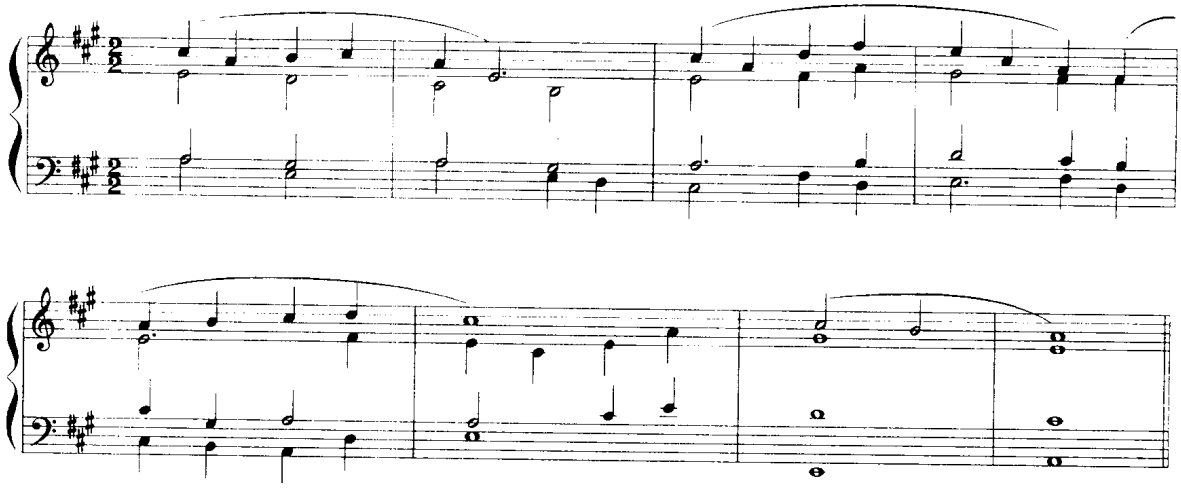
例 173



例 174



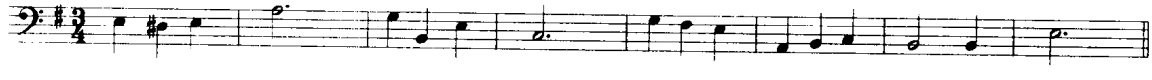
例 175



习 题 三

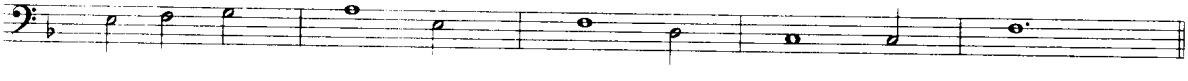
一、为下列低音写作四部和声，其中应用属九和弦与属七-十三和弦。

1

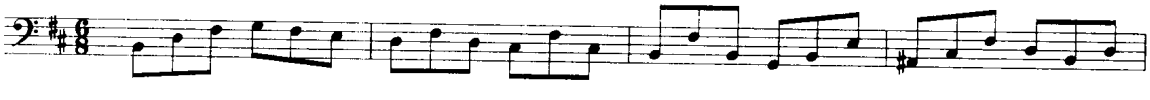


2

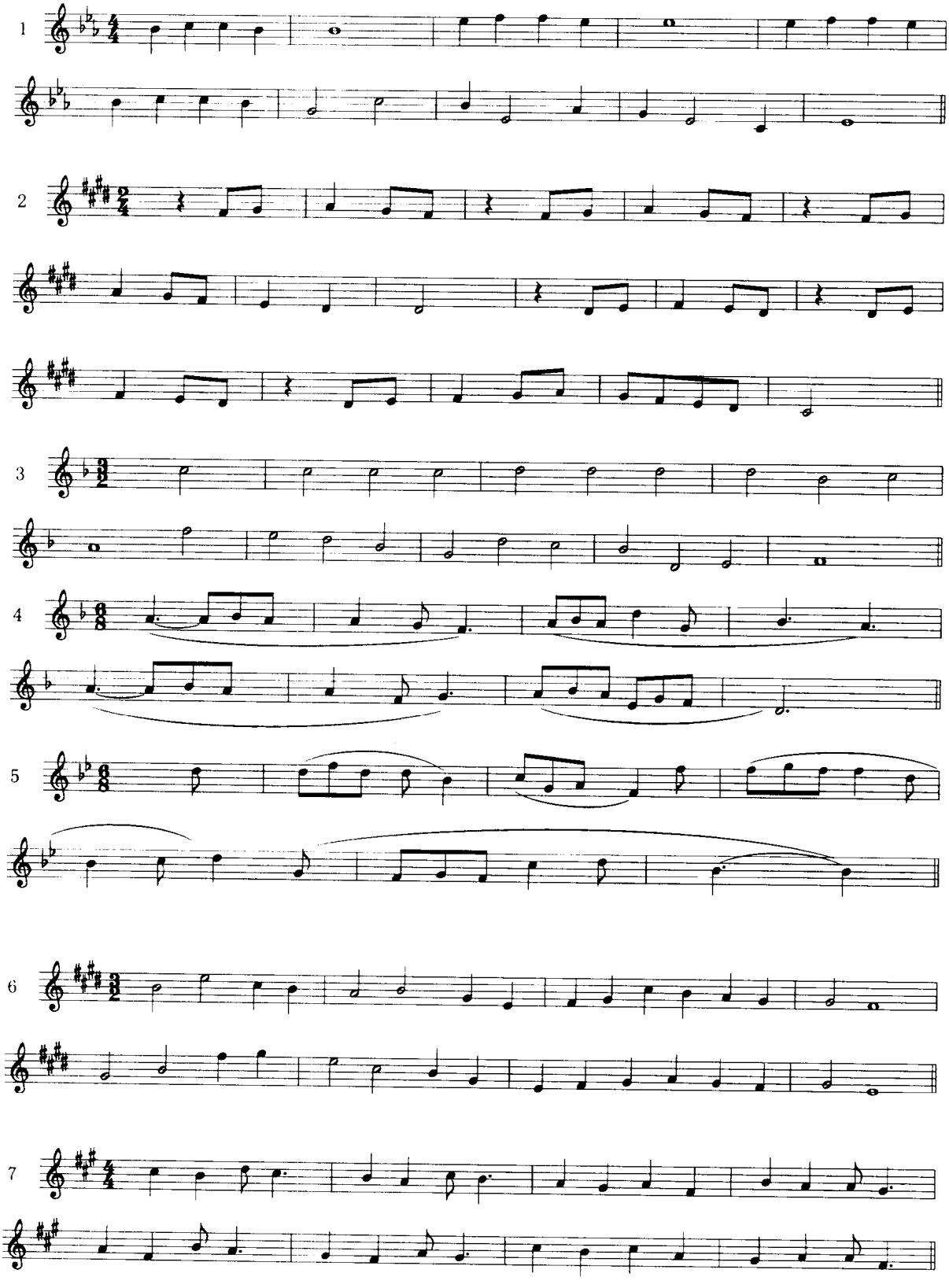
3



4



二、为下列旋律写作四部和声，其中应用属九和弦与属七-十三和弦。



第四章　和弦外音

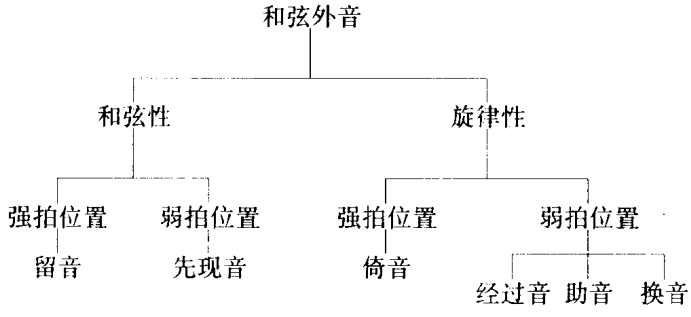
在一定的和声基础上，将声部作节奏性的、音型化的处理，称为“旋律华彩”或“音型化”。它主要应用于旋律声部，但亦可发生于其他声部。在音型化的处理中，常有一些不属于和弦结构内的音出现，这些音称为“和弦外音”。

在音形运动过程中，和弦外音根据它们所处的节拍地位、对于和弦音的依赖关系与进行方式而区分为各种不同种类的和弦外音。

从和弦外音所处的节拍位置来说，可分为强拍位置与弱拍位置两种。

从和弦外音与前后和弦的关系来说，可分为和弦性与旋律性两种。和弦性和弦外音是指这些和弦外音属于前一和弦或后一和弦的和弦音所延留或先现而构成。旋律性和弦外音是指这些和弦外音纯由于声部进行过程中产生。

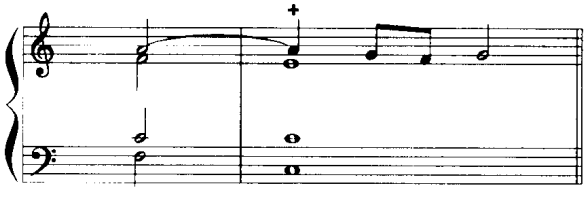
各类和弦外音如下表所示：



和弦外音在它所处的和弦内，常属于不协和音，这是和弦外音的主要标志。有时，和弦外音也属于协和音，但根据它所处和弦的意义与作用以及此音的进行特点，仍具有和弦外音的作用。

例如：

例 176



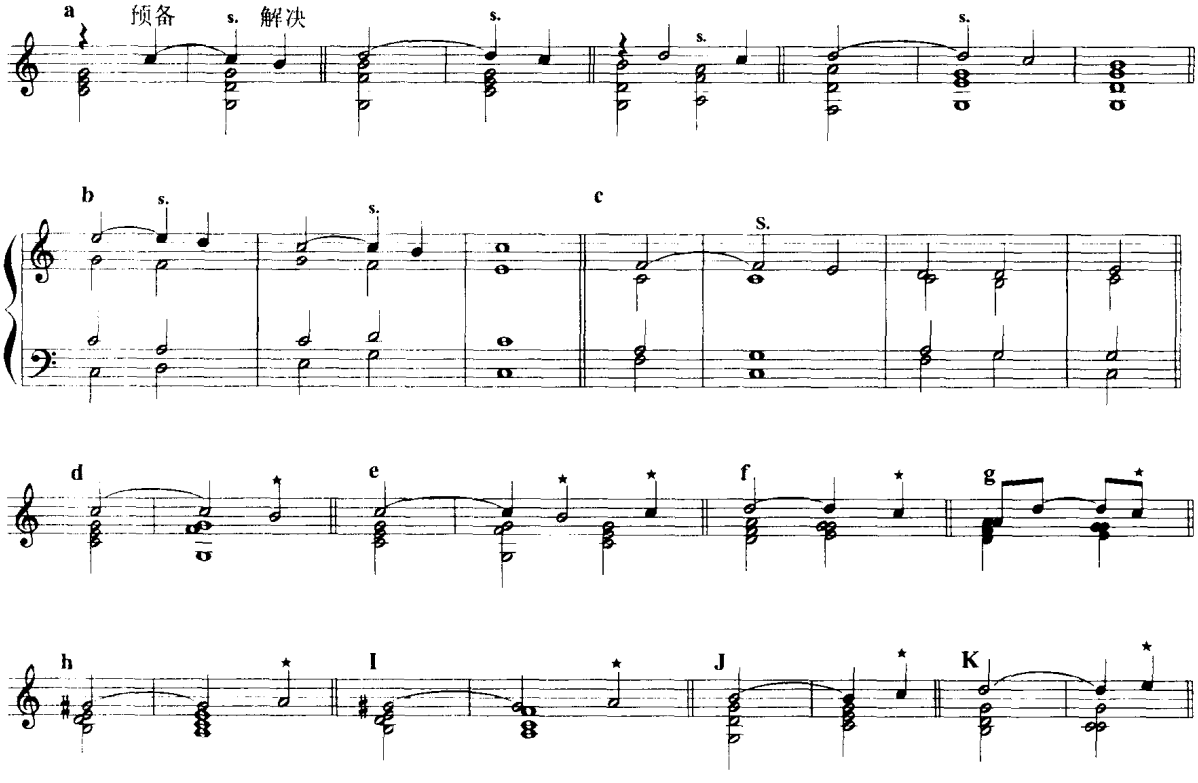
各种不同种类的和弦外音由于进行与解决的方式不同而形成不同的旋律音型，掌握这种旋律音型的特点，将有助于我们处理旋律华彩，或者在为旋律配置和声时恰当地区别和弦音与和弦外音，选择适合的和声。这些旋律音型的特点将在各类和弦外音的分别说明中介绍。和弦外音不仅具有旋律性作用，而且能丰富和声的色彩，具有不同的和声作用。

现将各类和弦外音的处理方法介绍如下：

一、留　　音

留音是由前一和弦的某一和弦音延留下来所构成的和弦外音，它发生在强拍或强的音节，通常采取下行级进到和弦音的方式。因此，留音的运用过程可分为三个部分：预备音——留音——解决音。留音的标记可在留音上方标以“留”字或“S.”（留音的英文名称 Suspension 的缩写记号）。

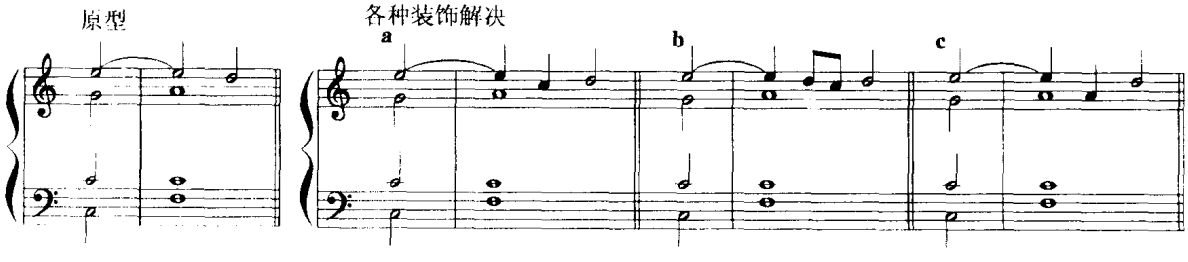
例 177

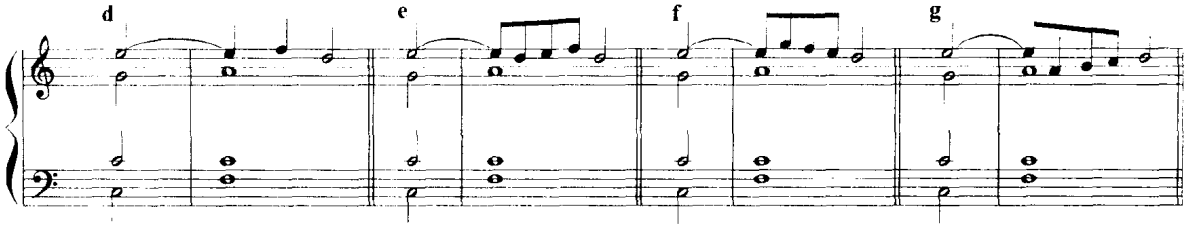


留音的装饰性解决：

在留音与解决音之间可以插入其他音，增加声部的旋律性和装饰性。插入的音可以是和弦音，也可以是非和弦音。插入音常处于原来留音的时值范围内，解决音出现的位置不变。例 178 列举了留音的装饰性解决所构成的几种常用的旋律型。

例 178





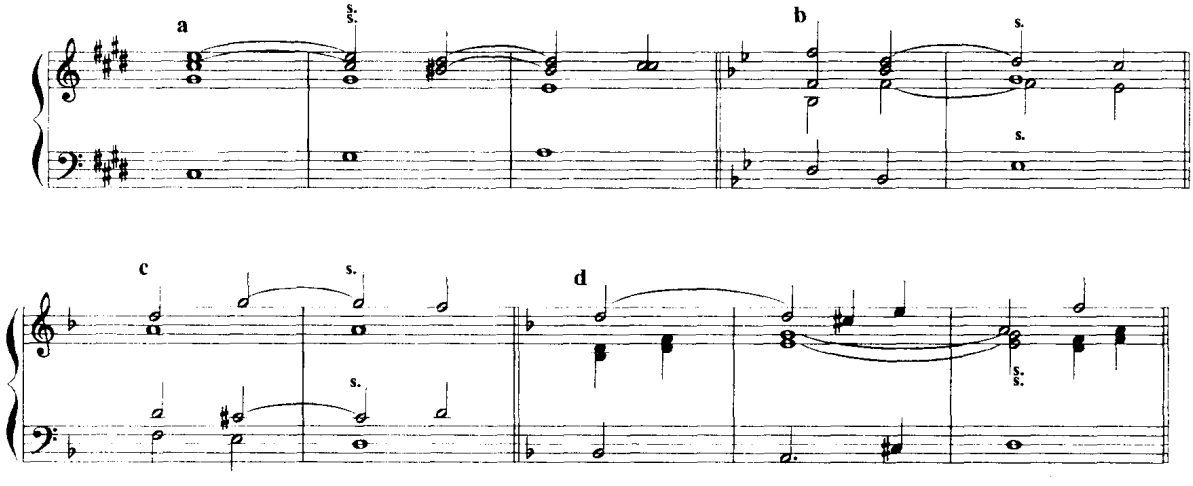
留音在各声部的交替运用：

留音常运用于旋律声部，但也可以在其他声部运用，特别在各声部旋律化写作与复调化写作中运用更多，其他声部留音的运用方法与旋律声部的运用方法相同，但须注意安排好各声部之间节奏的相互配合。

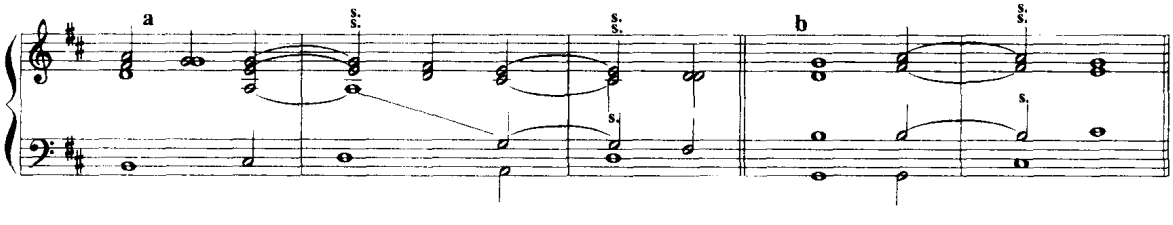
多重留音：

当两声部或三声部同时运用留音时即构成多重留音。多重留音可同时级进下行解决，或有的声部下行级进解决、有的声部上行级进解决。

例 179



例 180

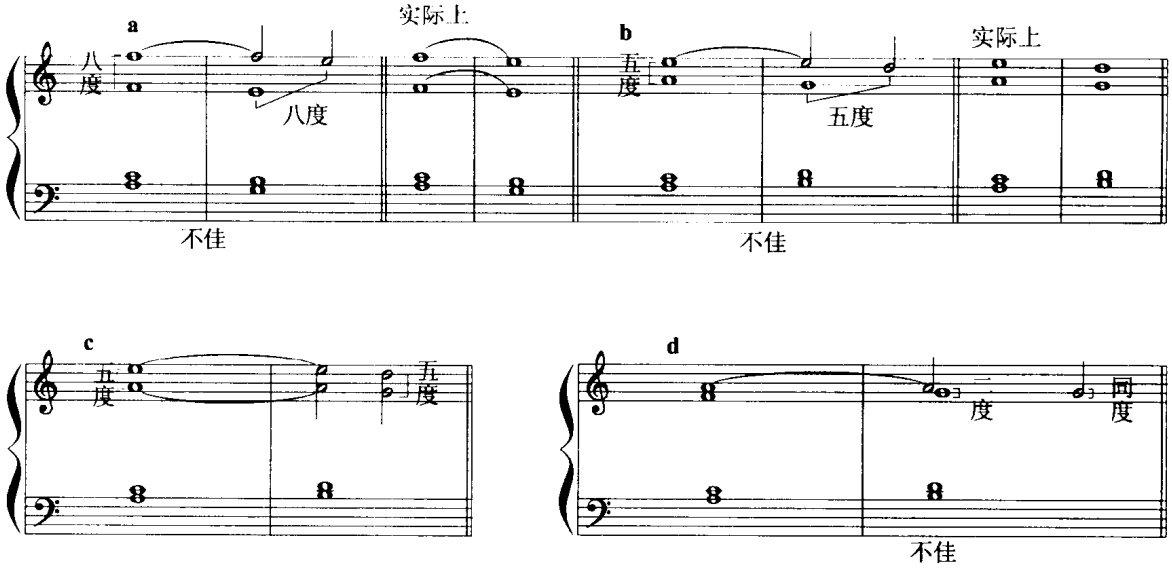


避免留音造成的平行五八度：

在运用留音时须注意避免一种称为："延迟的八度(或五度)"的声部进行，这实际上也是一种平行八度(或平行五度)。例 181 说明在多重留音解决时，也须注意避免平行五度的进行。此外，在运用留音时尚须注意避免留音的解决音在它的相邻声部与留音同时出现，构成二度到同度

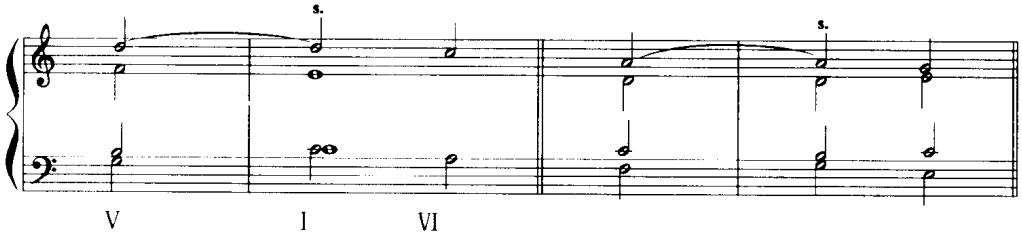
的进行(例 d),这种处理易造成音响与声部进行的混浊。

例 181



在留音解决时,可改变和弦,但解决音仍须为和弦音。

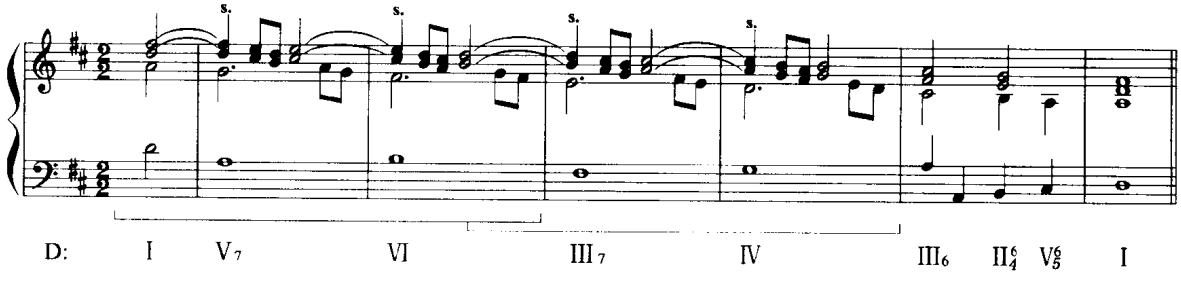
例 182



运用留音的模进:

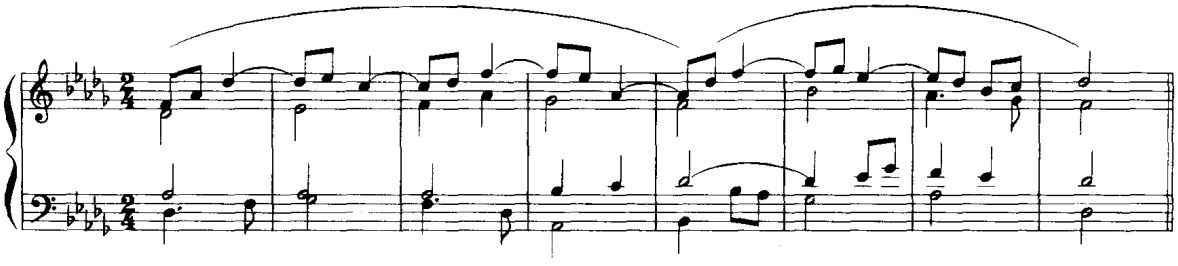
当运用留音的旋律形成不同高度的反复进行时,和声处理上也可作模进,例如:

例 183

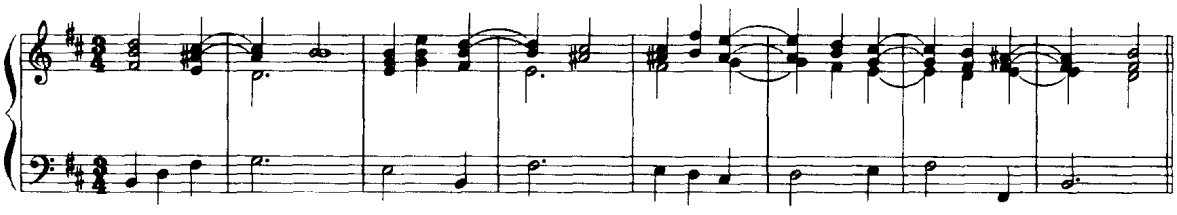


以下是留音写作的例题:

例 184



例 185

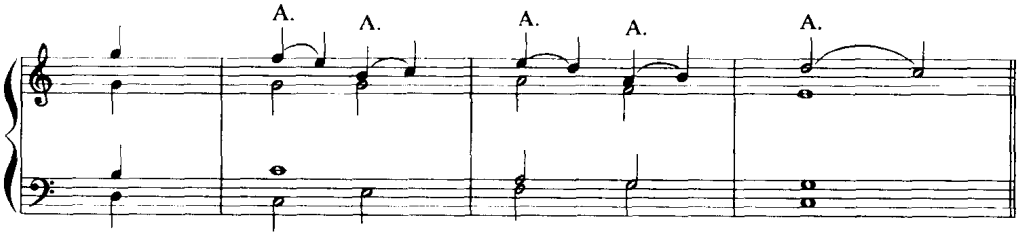


二、倚　　音

倚音是处于强音节上的和弦外音。它具有比其他和弦外音更强的紧张度，在音乐的表现作用上有重要意义。倚音用“倚”字或“A.”字(Appoggiatura 的缩写)标记。

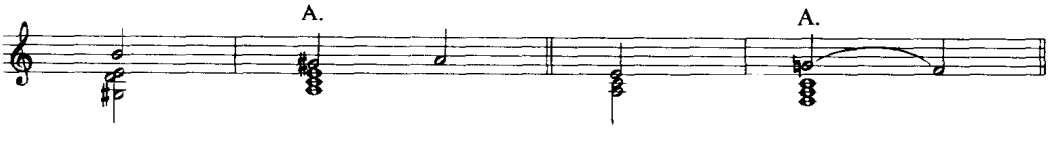
倚音采取级进(全音或半音)的方法解决到它所依附的和弦音。进入倚音时可采取级进或跳入的方法。

例 186



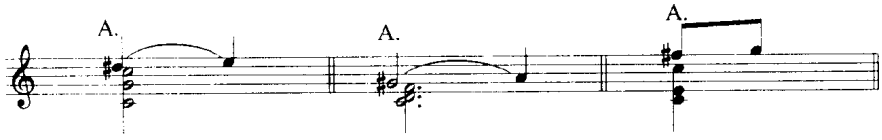
在小调中，Ⅶ级音作为上行级进的倚音，用升高的Ⅶ级音(导音)。作为下行级进的倚音则为自然的Ⅶ级音。

例 187



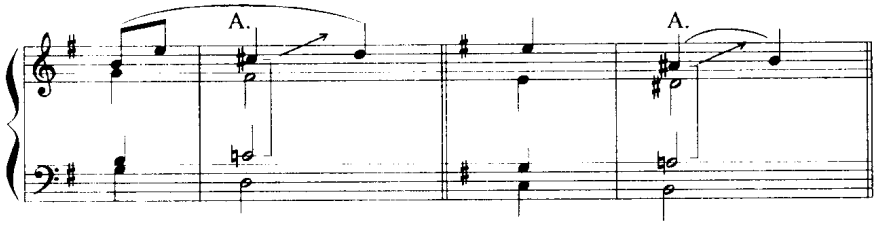
倚音下行级进时，常采取自然音进行。而上行级进时，则常为半音进行。因此，倚音常采取变音的形式。

例 188



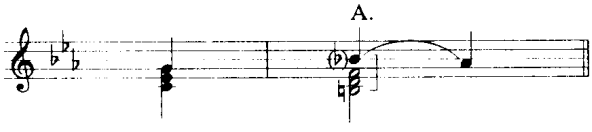
当运用变音的倚音时，有时可与和弦中同一音的自然音形式同时出现。但只要和弦的结构清楚，倚音的解决明确，并无不良效果。

例 189

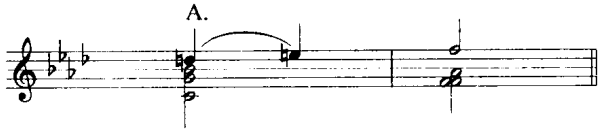


在小调中这类“对斜”现象较为多见，当运用Ⅶ级自然音作为倚音时，可与作为和弦音的导音同时发生（例 190）。在Ⅵ级音作为倚音上行级进解决到导音时，为了避免增二度的进行，常将Ⅵ级音升高半音（例 191）。

例 190



例 191



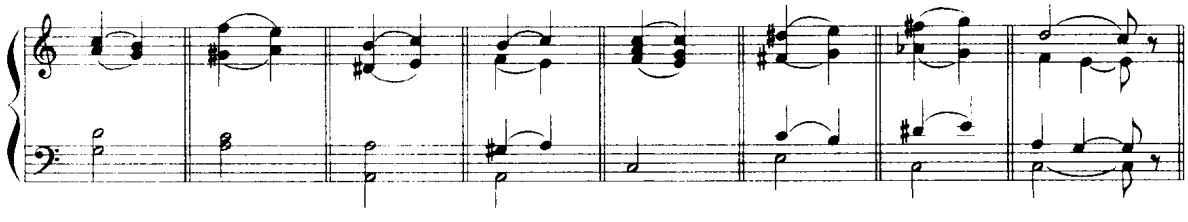
当解决音在其他声部同时出现时，则须注意避免二度到同度的进行。

运用倚音，像运用留音一样，它们的和声基础的声部进行、音的重复与省略等仍须保持良好的处理。避免平行五、八度，避免不恰当的重复音等。

倚音也可以在其他内声部与低音部应用，运用的方法与旋律声部中的倚音相同。

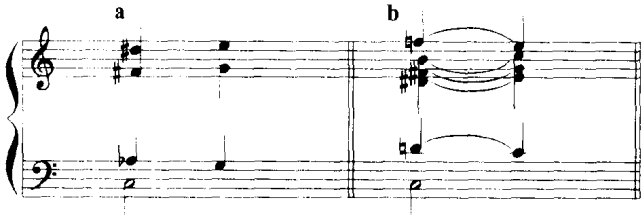
倚音还可以在两个声部或两个以上声部中同时运用，构成双重倚音或三重倚音等。它们的解决可以采取同向的级进解决；或有的声部下行级进解决，有的声部上行级进解决；或先后解决等方法，根据需要与可能而定。

例 192



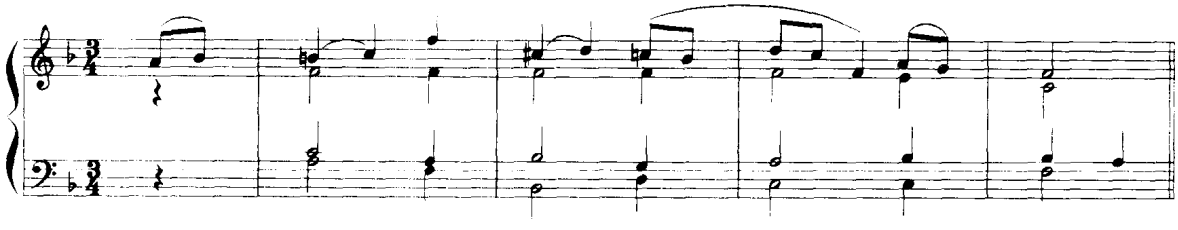
多重倚音本身构成一定的和弦结构的，音响效果较好，否则音响效果较粗糙与尖锐。比较下面例193的a与b，a的多重倚音构成一种增六和弦的结构，效果较好。b的各个倚音从理论上虽都可解释，但音响效果粗糙尖锐，一般不宜运用。

例193



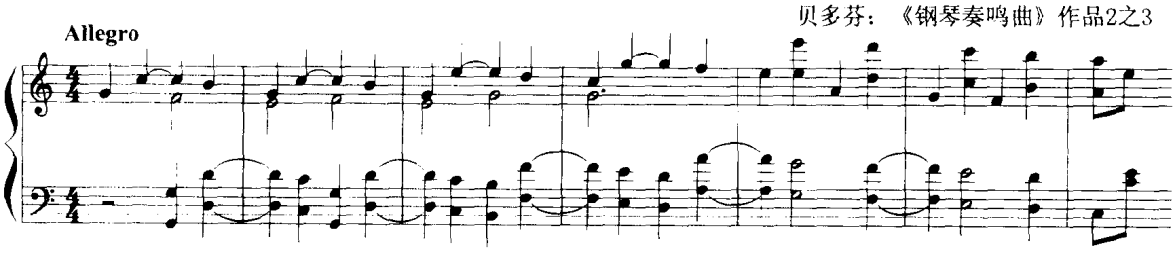
下面是应用倚音的和声写作例题：

例194



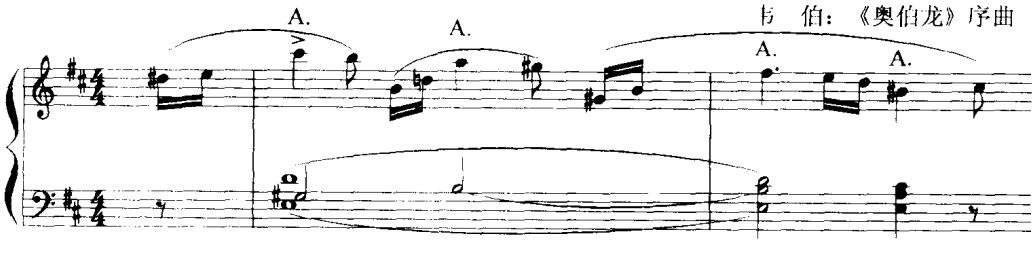
留音曲例一首：

例195



倚音曲例一首：

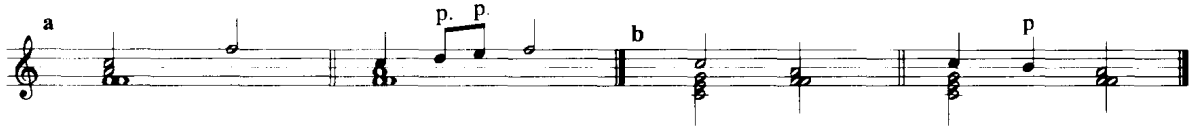
例196



三、经 过 音

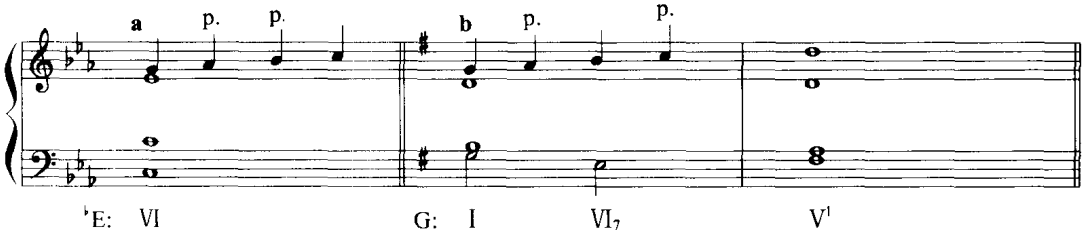
从一个和弦音到另一个和弦音之间、连续级进的和弦外音称经过音。经过音发生在弱拍或弱音节,时值一般较短。经过音的标记为“经”字或“P.”(Passing tone 的缩写)。

例 197



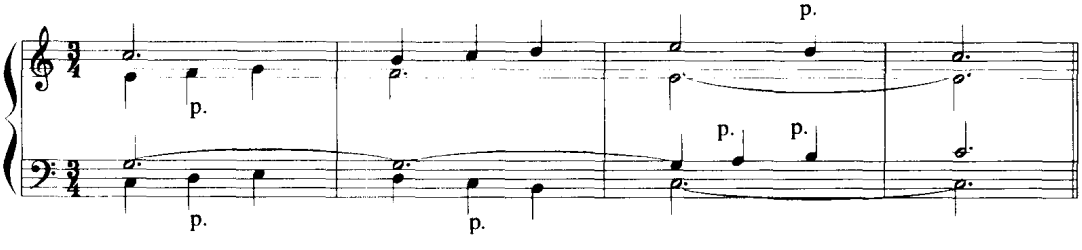
经过音可以发生在同一和弦的不同和弦音之间,也可以发生在不同和弦的和弦音之间。

例 198



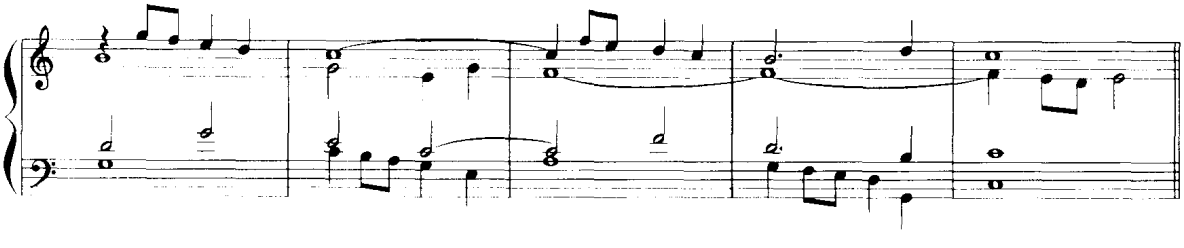
经过音可以在各个声部运用,而在旋律声部与低音部的运用更多,它可以构成级进流动的音型,这是经过音的旋律华彩特点。

例 199



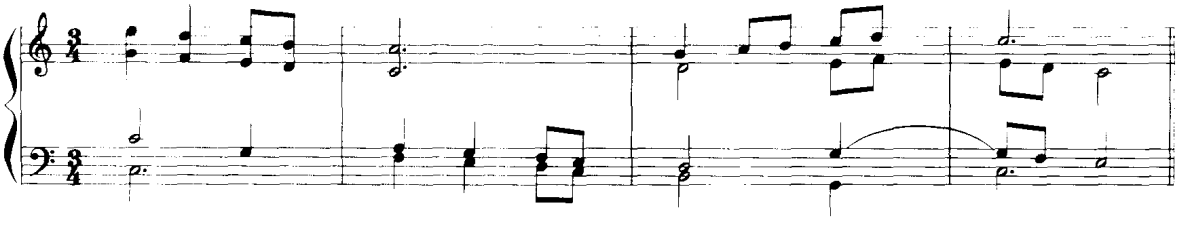
当各个声部运用经过音时,可以采取各声部交替流动、相互呼应的方法。

例 200



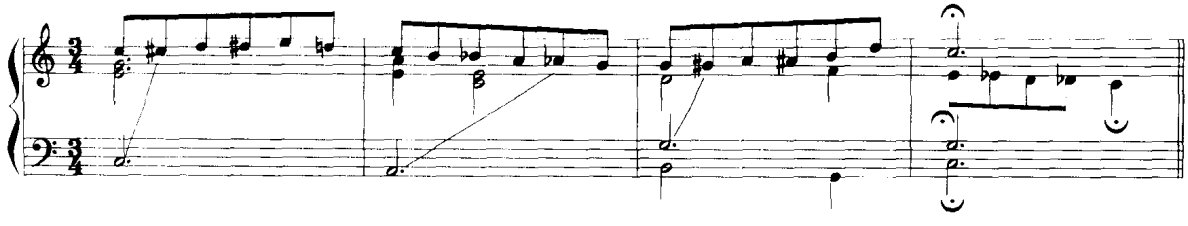
在几个声部同时应用经过音时，可采取声部同向进行的方法。这时常用平行三度、六度或六和弦等进行(例 201)。也可采取反向进行或反向进行与同向进行相结合的方法。

例 201



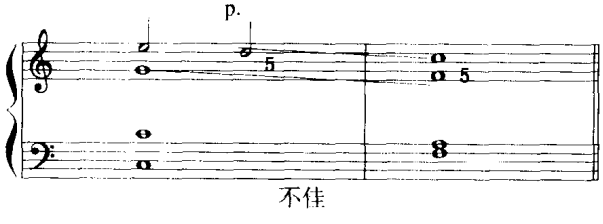
经过音可以用自然音体系的经过音，也可以用半音的经过音。在运用半音时，那些变音的经过音与和弦中同一音的自然音之间的关系并无不良效果，可以应用。

例 202



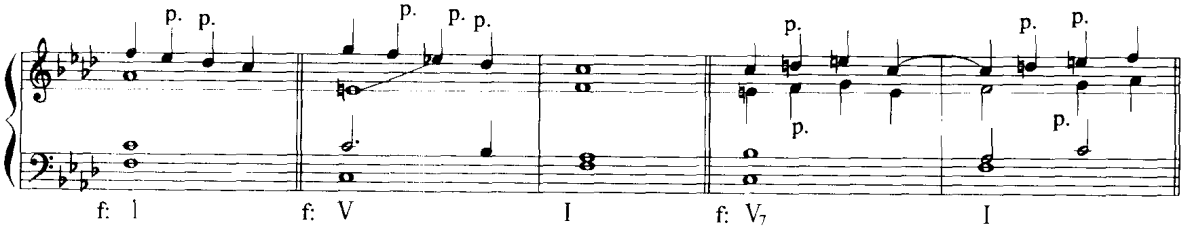
由于运用经过音而构成的平行五度，照例亦须注意避免。

例 203



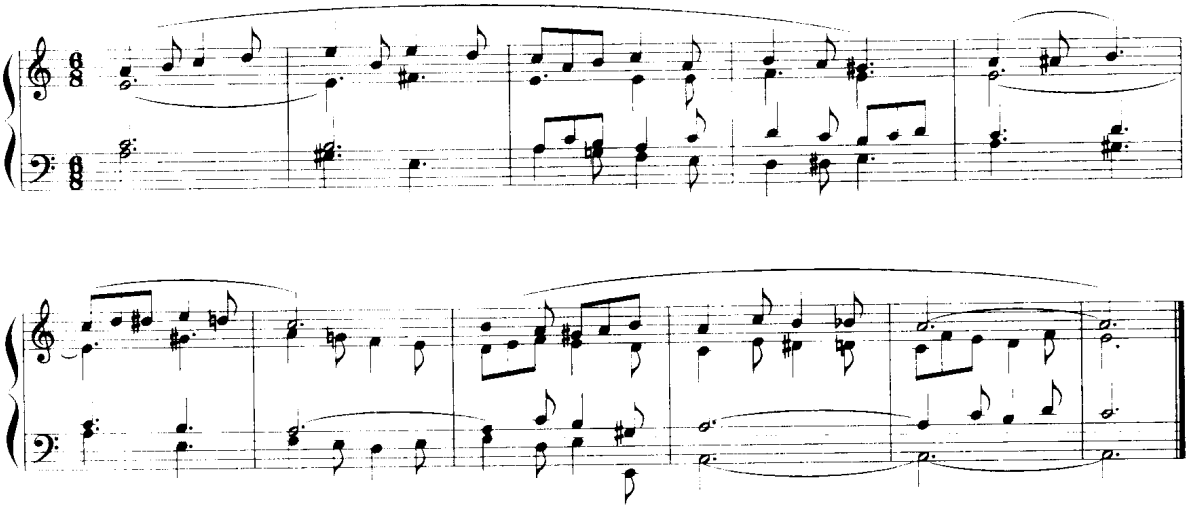
在小调中，Ⅶ级音作为下行的经过音可用自然的Ⅶ级音。如Ⅵ级音作为经过音上行级进到导音，则可用升高半音的Ⅵ级音。

例 204



下面是应用经过音的和声写作例题：

例 205

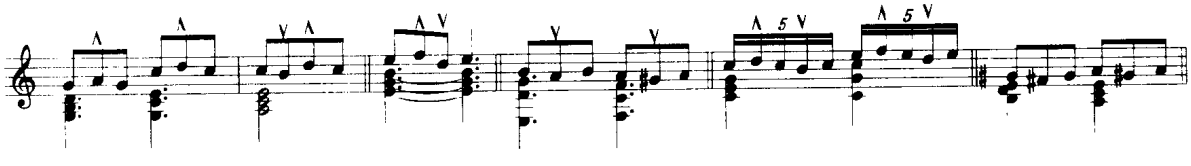


四、助　　音

在同一个和弦音之间的上方二度或下方二度关系的和弦外音称助音。因此，运用助音时的旋律音型特点是从一个音上行级进或下行级进后又回到同一个音。助音发生在弱拍或弱音节，一般时值较短，它对和弦音起装饰辅助的作用。

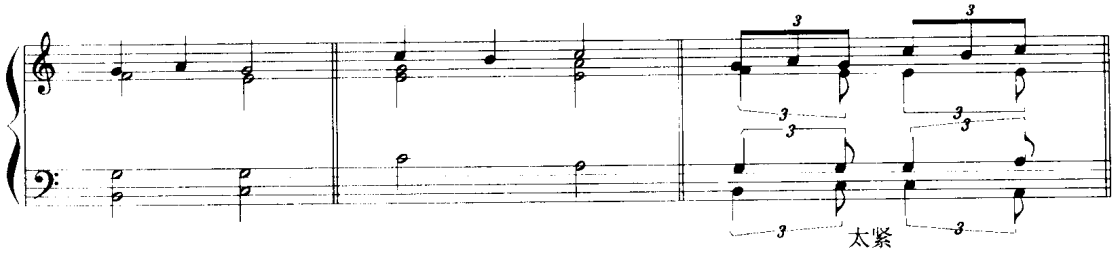
在和弦音上方二度的助音称上助音，下方的称下助音。上助音常用自然音，以"∧"标记；下助音则自然音与变音均常运用，用"∨"标记，(在小调中导音的下助音通常用升高的Ⅵ级音)。上、下助音可以结合运用形成以一个音为中心的装饰性音型。

例 206



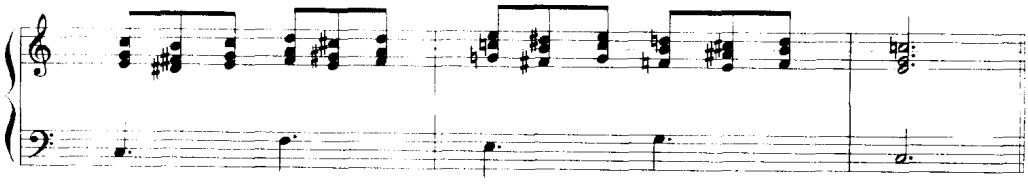
当助音回到同一和弦音时，可以变换和弦，这种情况一般只在速度较慢或时值较长时发生。

例 207

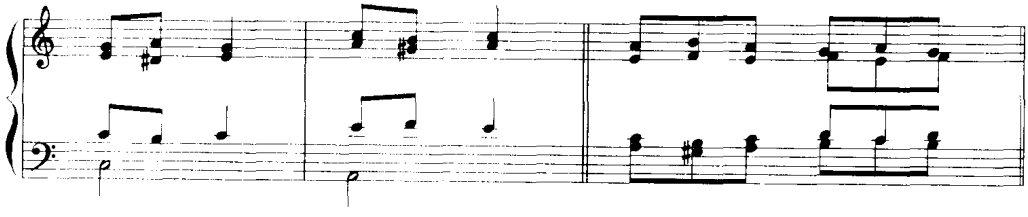


助音也可以在几个声部中同时应用。当四声部同时应用助音时，可构成助音和弦。

例 208

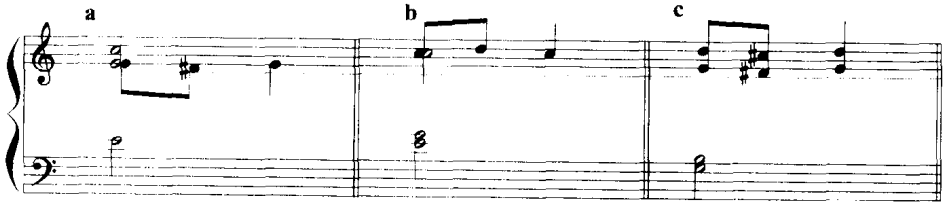


例 209



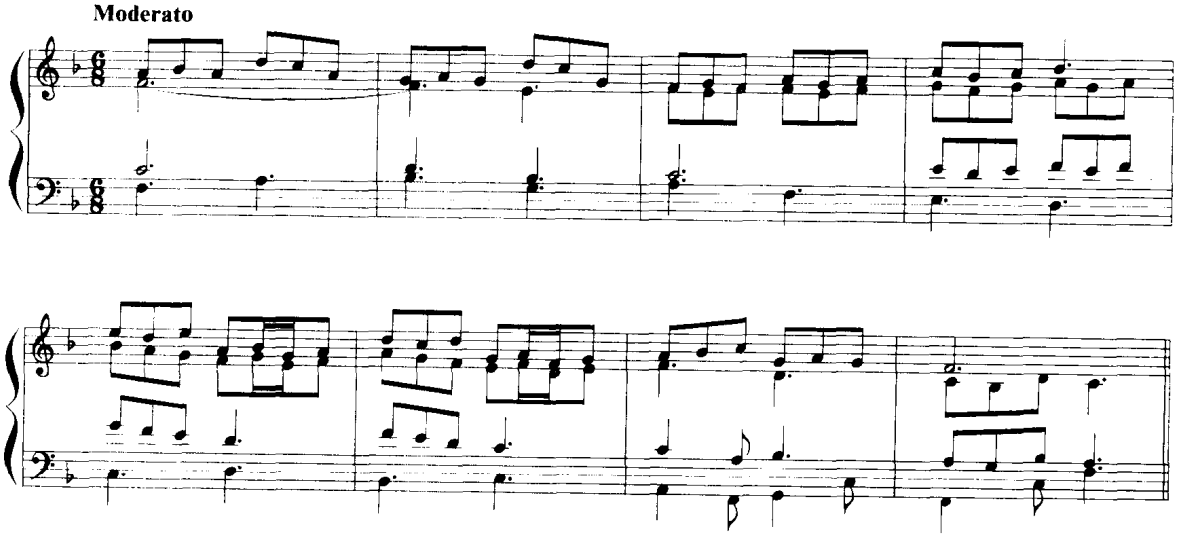
在运用助音时须避免下列情况：两声部同度时，一声部保持，一声部采用助音，产生声部混杂(例 210a、b)，以及由于使用助音而构成的平行五度(例 210c)。

例 210



下面是应用助音的和声写作例题：

例 211

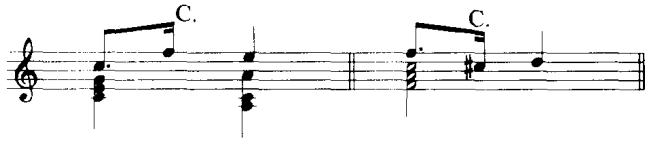


五、换　　音

在一个和弦音与另一个和弦音之间发生的跳进与级进相结合的和弦外音称换音。用“换”字或“C.”字(Changing tone 的缩写)标记。换音有两种情况,一种是“级进——跳出”的换音,从和弦音级进到换音,然后跳出到另一个和弦音。另一种是“跳出——级进”的换音,从和弦音跳出到换音然后级进到另一个和弦音:

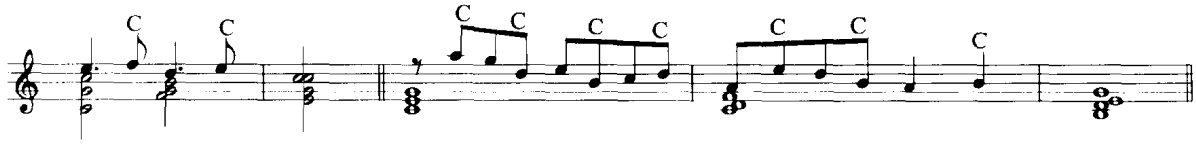
例 212

例 213



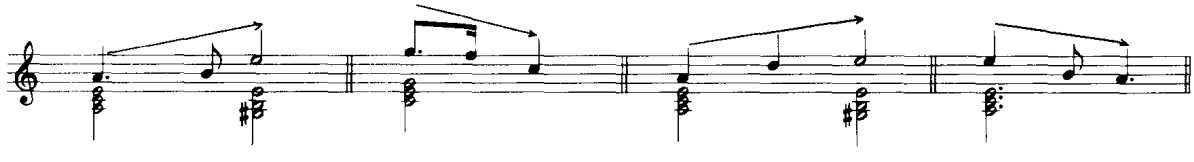
换音发生在弱拍或弱音节,它的时值一般短于和弦音或与和弦音相等。

例 214



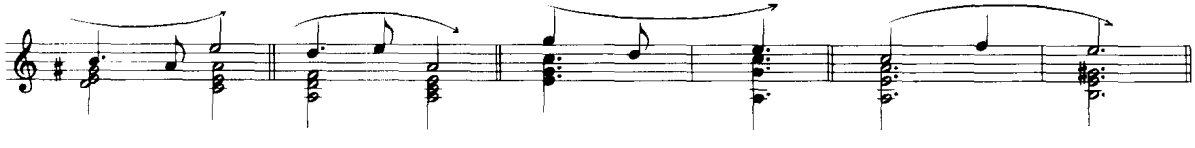
运用换音所构成的音型进行方向有直向进行与反向进行两种。从和弦音到换音再到另一和弦音属于同一方向者构成直向进行,例如:

例 215



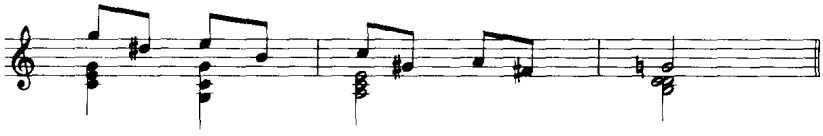
从和弦音上行或下行进入换音后反向进入另一和弦音,构成了反向进行的音型。这种音型的应用较多,它增加了旋律进行的曲折起伏的作用,例如:

例 216



换音上行级进至和弦音时，可用半音进行。

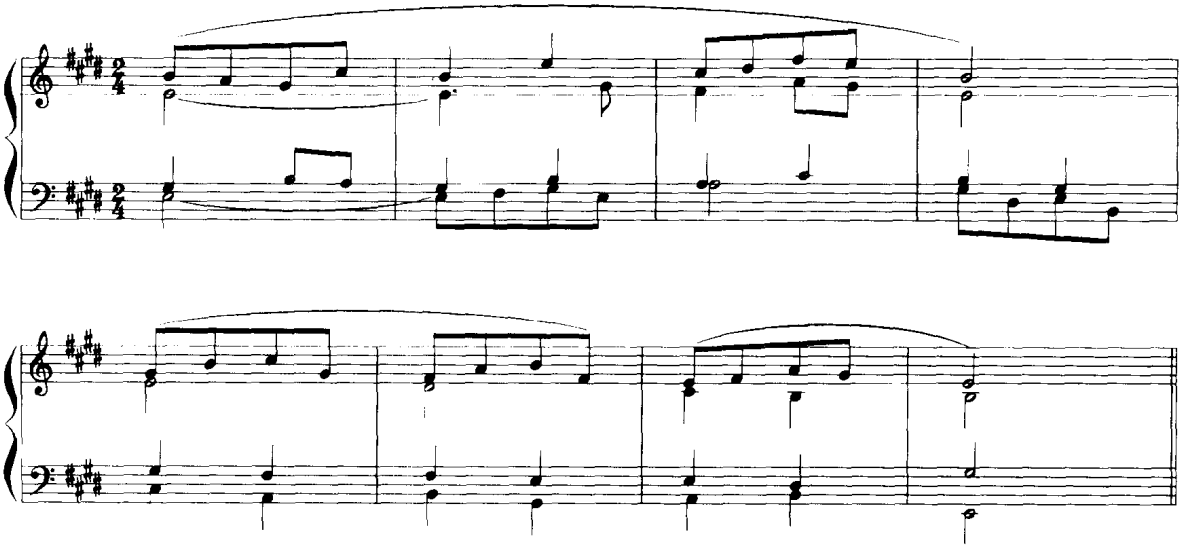
例 217



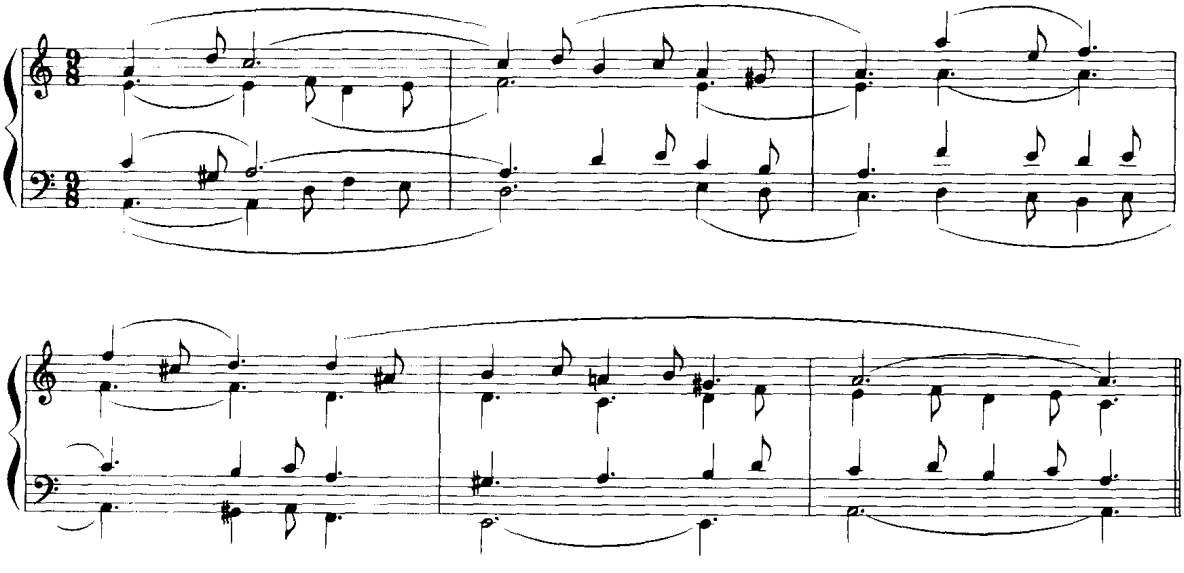
换音常用于旋律声部，但亦可应用于其他声部，或同时应用。

下面是应用换音的和声写作例题。

例 218



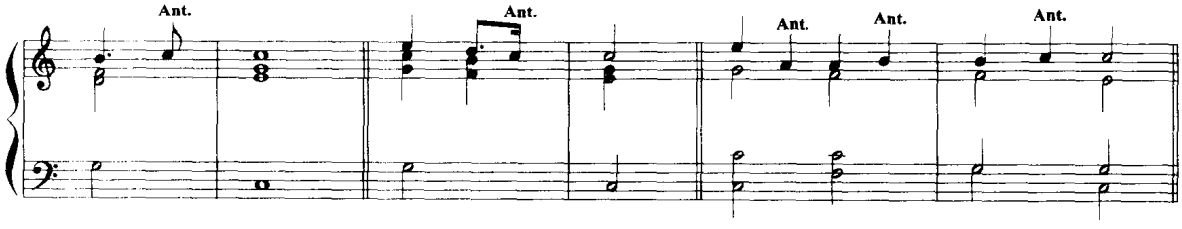
例 219



六、先 现 音

后一和弦的和弦音在前一和弦的同一声部先出现，成为前一和弦的和弦外音，称为先现音。先现音的特点是前后声部音的重复。它发生在弱拍或弱音节，时值一般较短。先现音用“先”或Ant.（Anticipation的缩写）标记。

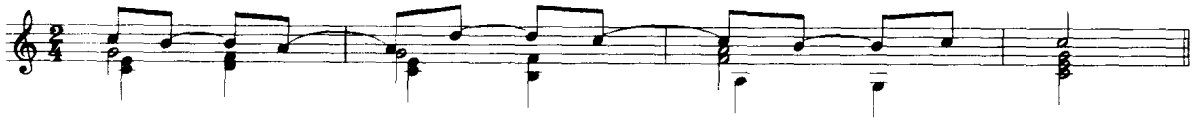
例220



先现音在十八世纪某些作曲家（如亨德尔等）的作品中是一种典型的旋律进行特点。

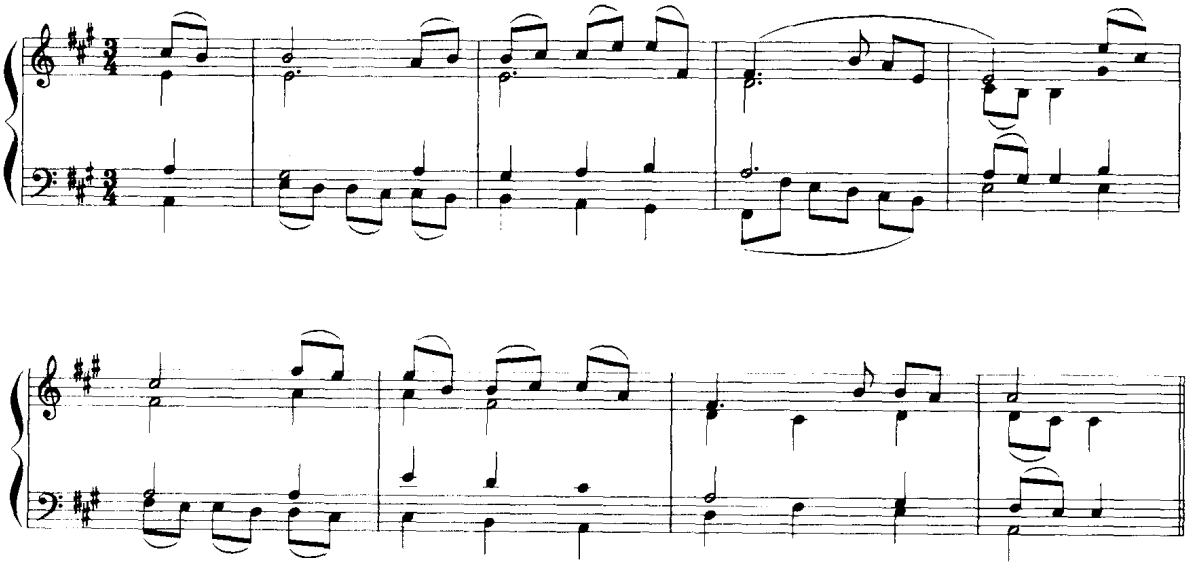
有时，先现音可用连线与后面的和弦音连接起来，构成切分的节奏。

例221



下面是应用先现音的和声写作例题。

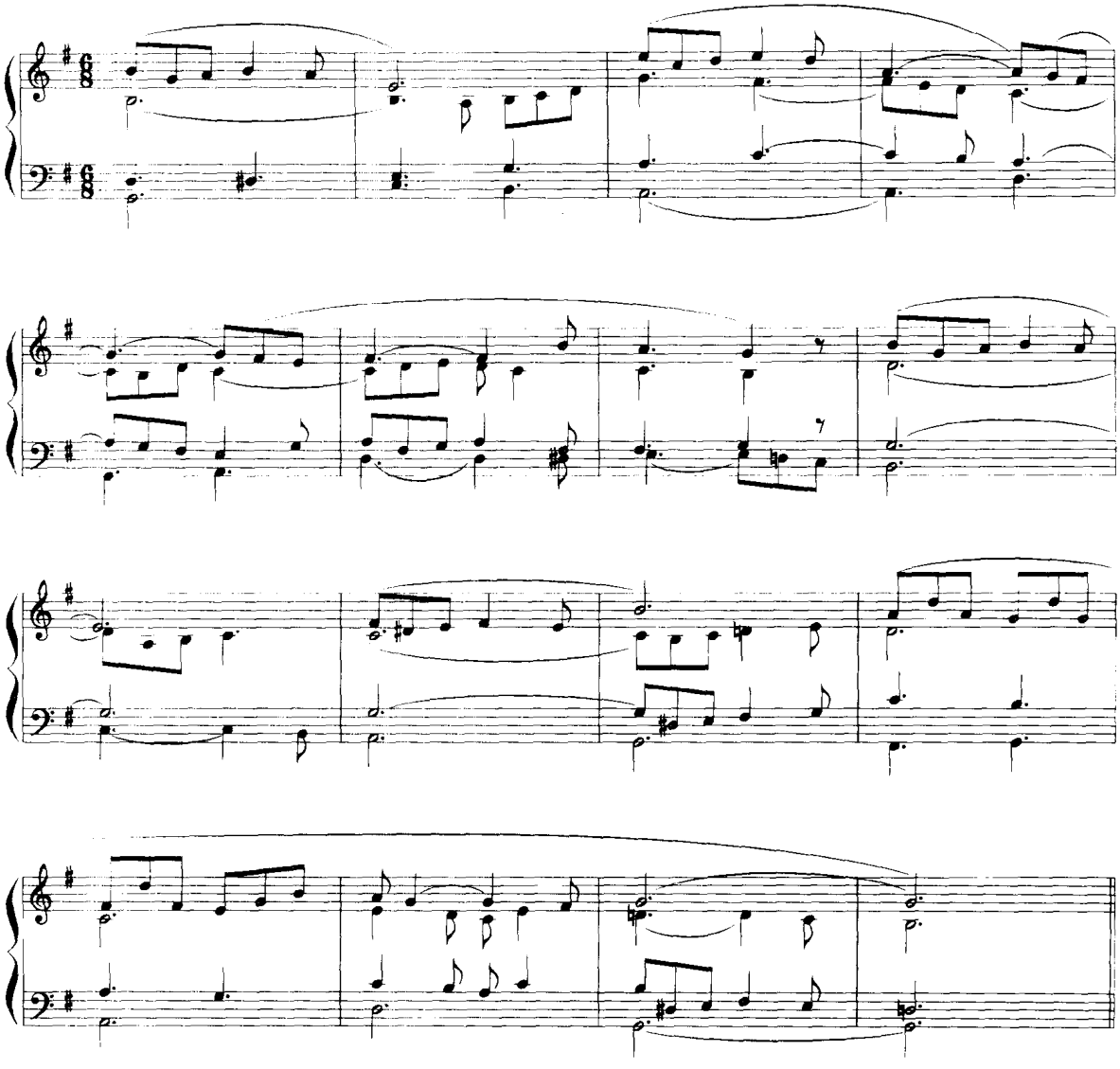
例222



各和弦外音之间可相互结合运用或连续应用。

下例为各类和弦外音综合应用的和声写作例题。

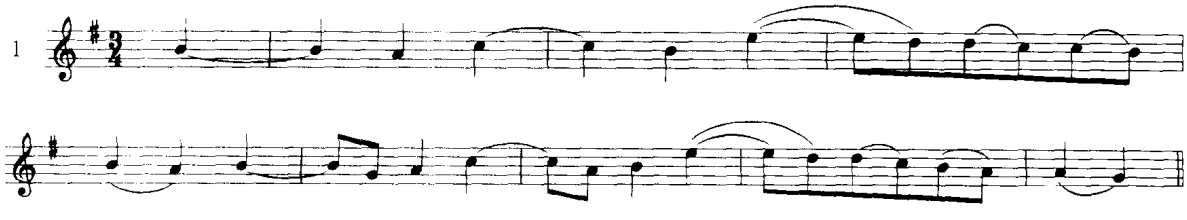
例 223

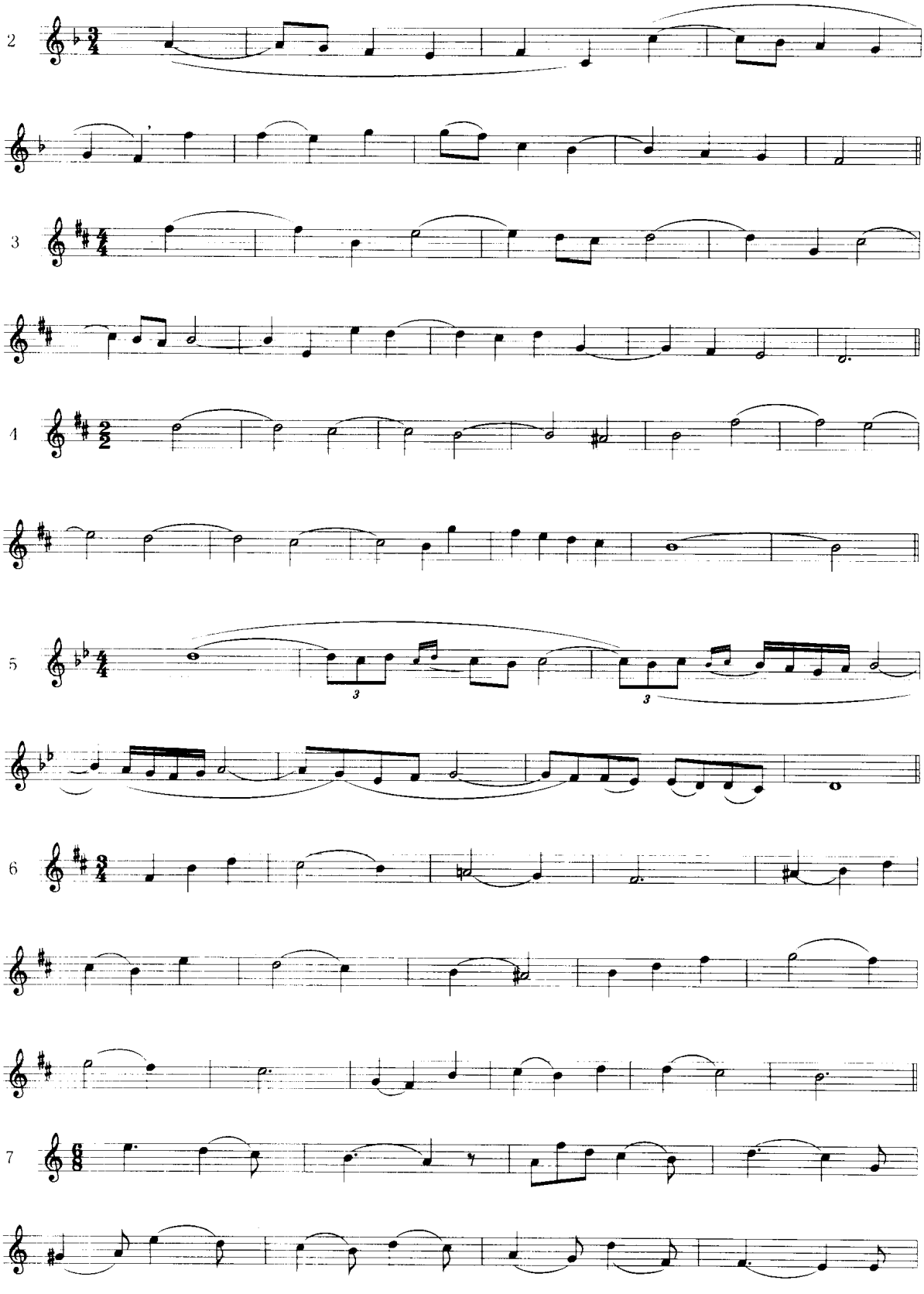


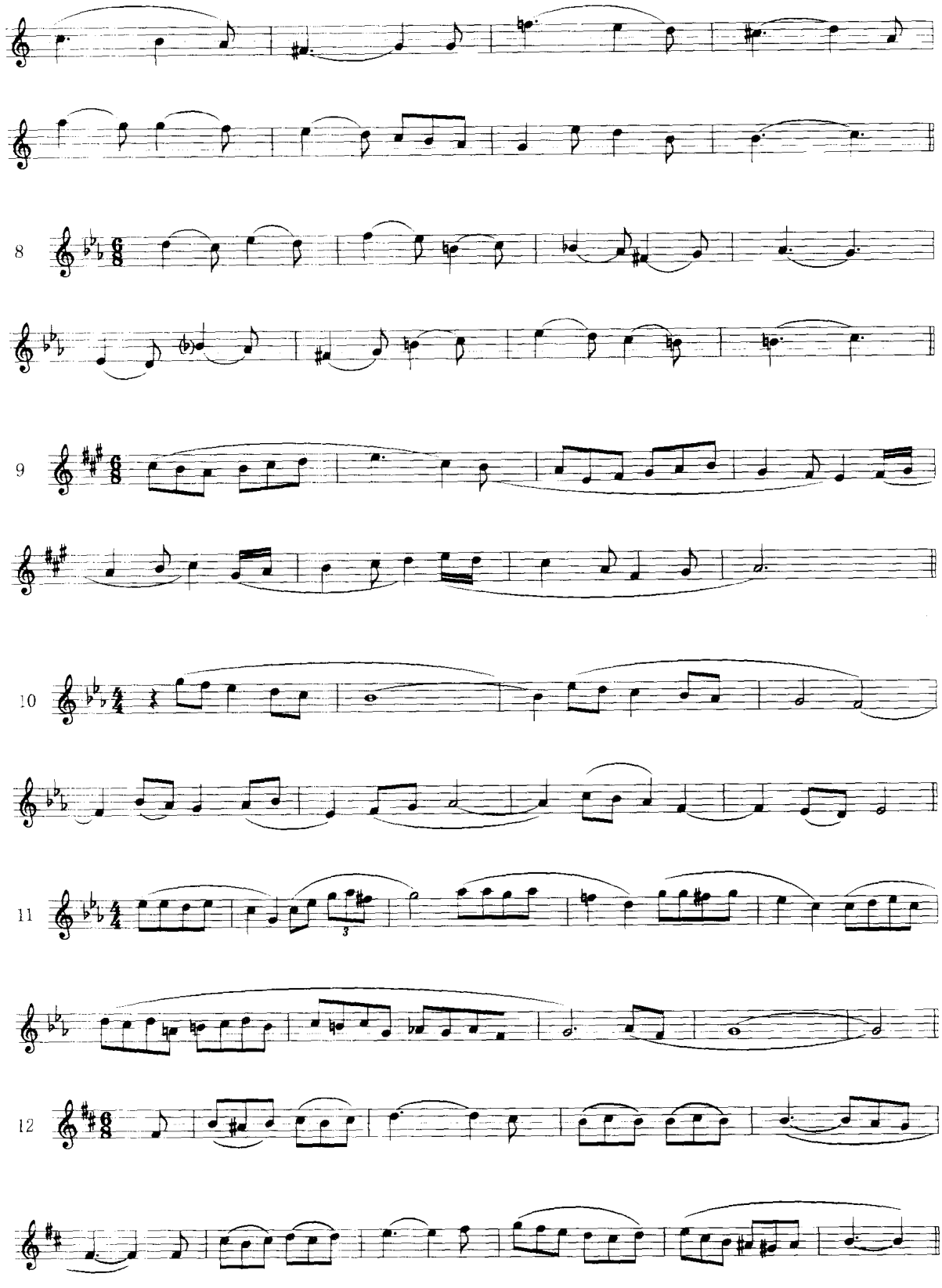
习 题 四

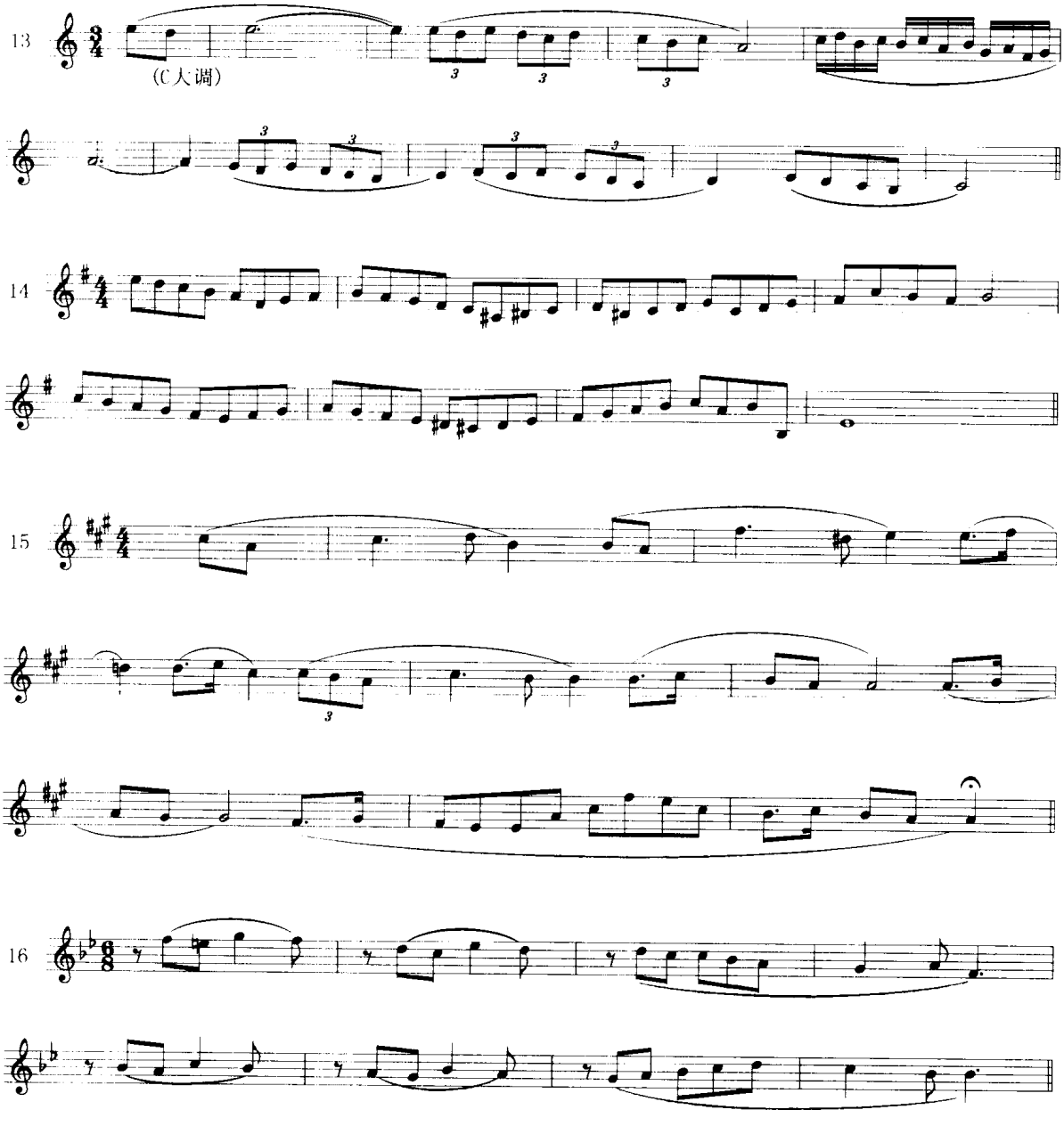
为下列旋律和低音写作四部和声，其中应用各类和弦外音。

1




2
3
4
5
6
7


8
9
10
11
12


13
(C大调)
14
15
16

第五章　其他自然音调式和声

除大小调式外，尚有其他类型的自然调式。有些为各民族、民间音乐的调式，有些为欧洲古代的调式

各类调式的区别，主要表现在两个方面　其一，在音列的数量方面，即根据它们在一个八度内所包含的调式音的数量而区分，如五声、六声、七声以及其他或多或少的音列等。其二，在音程的结构方面，根据调式主音与其他各音之间、以及各相邻音之间的音程关系的不同而区分。例如利底亚调式与大调的差别为增四度音，多利亚调式与小调的差别为大六度音，与大调的差别为小三度音、小七度音。如果大调的六度为小六度，则称为“和声大调式”，小调的六度为大六度，上行进入导音，则为“旋律小调式”，由于音程关系的不同而相互区别。

本教程所讲授的“其他自然音调式和声”，以三度叠置的和弦为基础，因而为七声自然音调式体系范围　主和弦有大三和弦或小三和弦两种，仍为大调与小调两类和声体系。但根据主音与调式音列的不同音程关系特点而分六种调式，这六种调式根据不同的音乐风格而采用两类名称。我国民族音乐风格的，称：宫、商、角、徵、羽、变徵音宫调式。欧洲音乐风格的，称：伊奥尼亚(Ionian)、多利亚(Dorian)、弗里几亚(Phrygian)、密克索-利底亚(Mixo - Lydian)、爱奥利亚(Aeolian)、利底亚(Lydian)调式。这六类调式根据主和弦大小之不同而分为大调类三种与小调类三种

大调类：

(1) 宫调式

伊奥尼亚

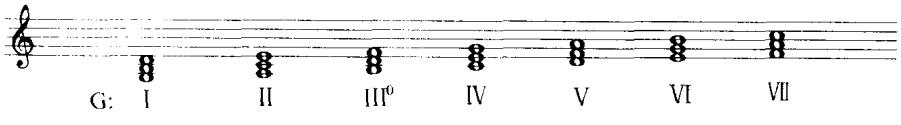
(和声材料与大调相同)

例 224

(2) 徵调式

密克索-利底亚

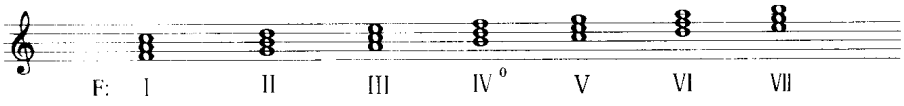
例 225



(3) 变徵音宫调式

利底亚

例 226

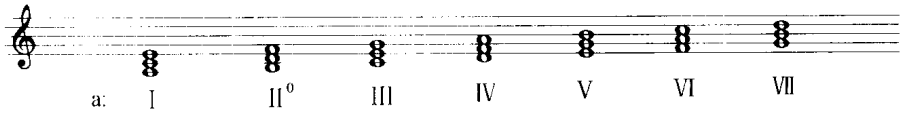


小调类：

(1) 羽调式

爱奥利亚

例 227

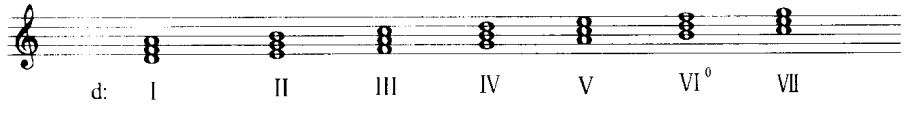


(和声材料与小调相同)

(2) 商调式

多利亚

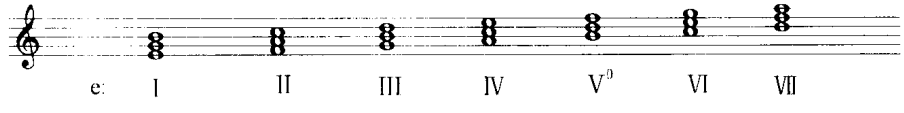
例 228



(3) 角调式

弗里几亚

例 229



从上表可以看到，在同宫音调式系统范围内，或同一调式音列内，除变宫音或洛克利亚调式外，各级三和弦均可作为主和弦而形成自己的调式和声。同一和弦，在不同的调式内，功能意义改变，级数改变。在变宫音上或洛克利亚调式的主音上，不能建立大三和弦或小三和弦，故在大小调和声体系内排除在外。

一、调式和声的特点

大小调功能体系和声，一般称为“调性和声”(Tonal Harmony)，其他自然音调式和声则总称为“调式和声”(Modal Harmony)，以相区别。

由于调式音列结构种类较多，除宫调式和利底亚调式外，大都缺乏导音，在音的倾向与音调方面不同于大小调功能体系，因而调式和声既有与调性和声共同之处，亦有其特点，现将其相同与相异之处归纳如下：

(1) 三度叠置的和弦结构原则相同。

(2) 主和弦有大三和弦与小三和弦两类。

(3) 和声根音进行的强弱作用原理与调性和声相同,但弱进行应用较多。

(4) 和弦的功能属性与功能序列基本相同,但属功能大都缺乏导音的作用,属于非导音化属和弦。在功能序列方面亦存在非功能序列的和声进行。

(5) 除宫调式外,其他调式都缺乏导音性属七和弦,因此,调式和声,包括宫调式和声,确立调式中心时,主要不依赖于属七和弦的作用,而是依据于旋律进行的终止感、恰当的结构地位和相应的终止式和声的结合而确立。

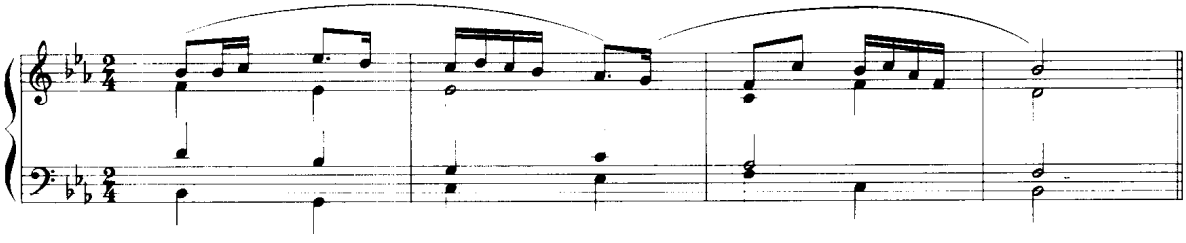
二、调式和声处理方法要点

(1) 根据旋律的调式中心音或结音,确定采用何种调式的和声处理。旋律的结音,一般采用主和弦的根音位置,但亦可采用三音位置或五音位置。结束主和弦必须为原位三和弦。

(2) 根据不同调式与旋律音调,安排进向主和弦的和声进行。

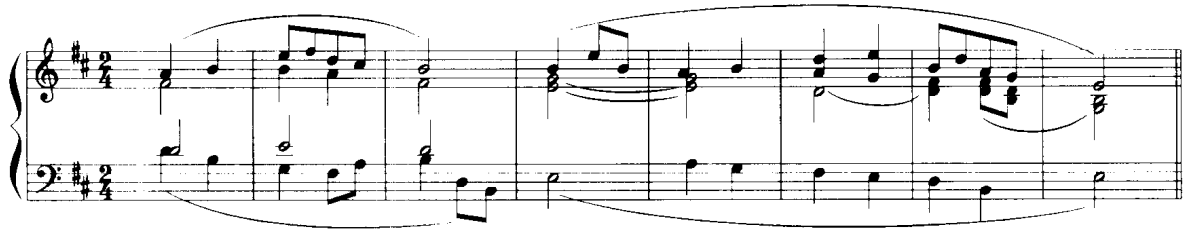
(3) 调式主和弦的处理有两种方式,一种是主和弦贯串始终,调性明确。如例 230。

例 230



另一种为主和弦至最后才明确,这是调式化旋律特有的现象。如例 231。

例 231

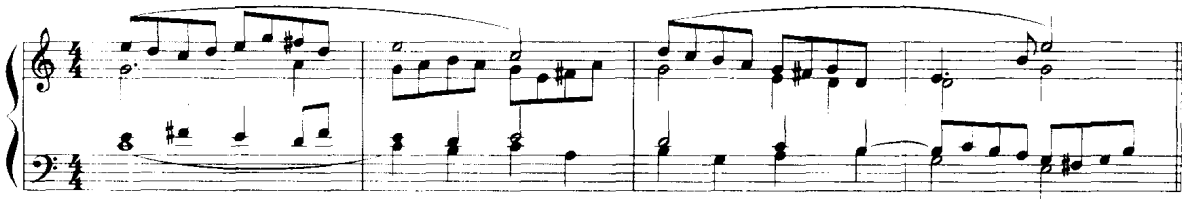


(4) 低音与声部进行

低音与内声部的进行既要注意与旋律的风格相配合,同时又需注意到和声效果的丰满性。

内声部的处理有两种方式:一是作为衬托声部,时值相对较长,进行平稳,主要保持和声的衬托作用。一是具有一定的流动性,与旋律声部相呼应。这两种方式亦可同时结合,即一声部长时值衬托,一声部流动。或先后交替应用。例 232。

例 232



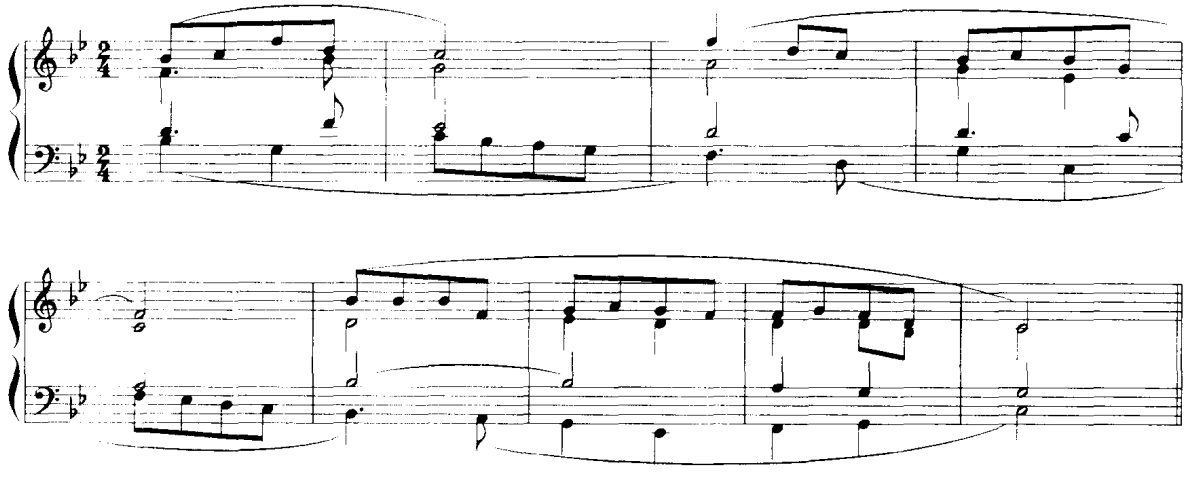
低音部，同样也存在着这两种情况：有的低音部旋律性与流动性较强，比较突出。有的低音部只是作为和弦的基础声部，时值长，流动性弱。但它作为外声部需要比其他声部更多地注意与旋律声部的配合问题，并注意与旋律的反向进行的处理。

一般来说，低音部需要平滑、流畅，有一定的旋律性与流动性，在线条进行上可以采取五声化或七声化的处理。低音部五声化进行在风格上与五声化旋律较协调，但在和声效果上与低音进行的动力作用上较弱。

例 233 的低音进行是七声调式化的线条，旋律性较强。

例 233

陕西民歌《揽工人儿难》

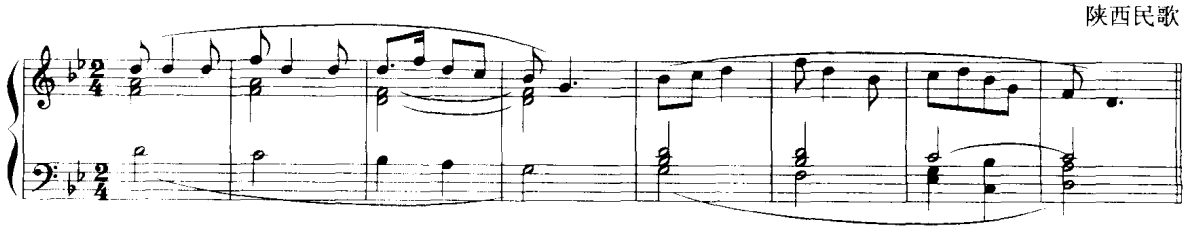


如果作为和声基础性质的长时值的低音，则可以不必多注意音调进行上的协调问题，而更多注意和声的位置、低音进行的力度和线条问题。

在声部的织体层次的处理方面，可以采取(1)声部旋律化写作。例 233 即属于此类，这在和声习作中应用较普遍。(2)和弦衬托式写作。内声部或内声部与低音部以较长时值的和弦作为旋律的衬托，见例 234。(3) 同节奏合唱式写作。这种写法适用于旋律节奏单纯，进行平稳的情况时，见例 235。

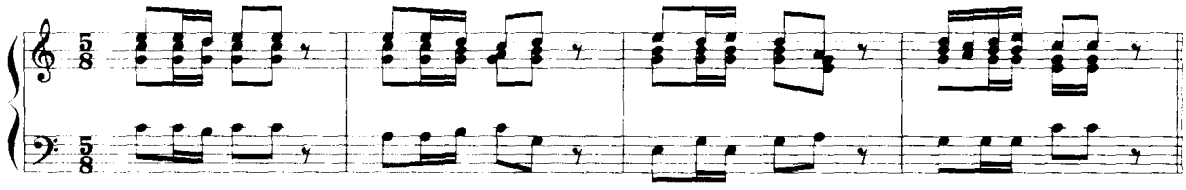
例 234

陕西民歌



例 235

江西民歌



(5) 和声进行

除进入主和弦的各类正格进行、变格进行外，各级和弦之间可以广泛地相互连接是调式和声的特点。

① 和弦连接中，根音三度上、下行与二度上、下行的应用要比大小调体系和声中更为经常，特别是三度上行与二度下行更使调式和声有一种柔和的效果。五度上行的和声进行在调式和声中也作为一种变格进行而经常运用。

② 正规的功能序列与较强作用的根音关系，在旋律进行适合的条件下，仍是首先考虑的、具有良好效果的和声进行。

分析旋律的和声内涵，以内涵的和声进行为基础来考虑和声的安排。

③ 有不少和声进行是由声部的流动所构成，因此在写作中需要多考虑声部进行的处理问题。声部进行良好、有旋律性和逻辑性，是保证和声进行有效果的重要条件。

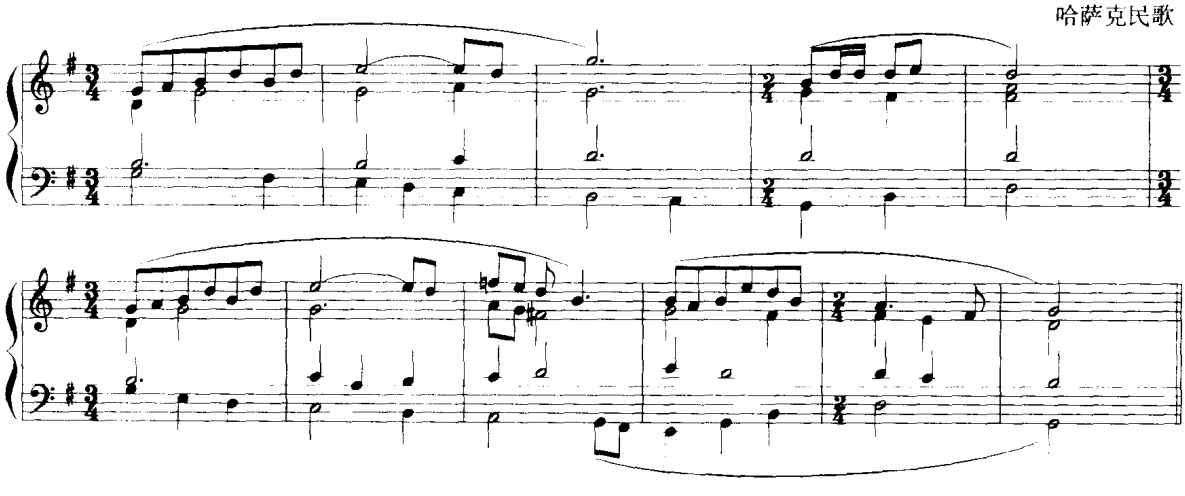
④ 在和声配置中涉及到和弦外音的应用，基本方法与大、小调体系相同，只是由于五声性调式音调的一些特点，小三度的进行也具有级进的意义，因而在处理上较自由一些。有时，调式的特征音以和弦外音的方式出现。

⑤ 安排好骨架和弦与过程性和声，使确立调式中心的和声骨架明确、清晰，而其间的过程性和弦连接与声部进行亦富于音乐趣味与良好效果。

⑥ 不在一段和声写作中把各种和声进行都包罗进去，形成堆砌和杂乱的效果。可根据旋律进行的和声内涵，选择某种和声进行为主体而组织整个和声进行方式。例如例 236 的和声进行，第一句的和声骨架为 G 宫调的 Ⅰ 与 Ⅴ，第二句为 Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ。而在骨架和弦之间，则是根音三度上下行为主体的进行，作为过程性和声。

例 236

哈萨克民歌



三、各类调式的和声处理

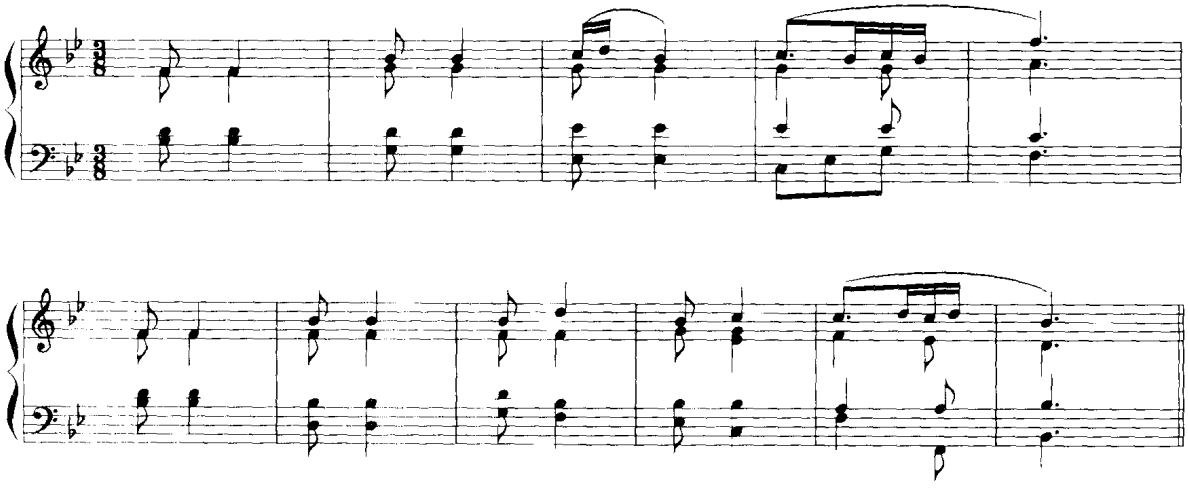
宫调式(包括：自然大调式，伊奥尼亚调式)

和声材料与自然大调相同，其特点在于旋律的音调进行与相应的和声风格，除功能性进行外，较多变格进行(如Ⅱ—Ⅰ、Ⅵ—Ⅰ、Ⅳ—Ⅰ)、非功能性进行(如：Ⅴ—Ⅳ、Ⅴ—Ⅱ等)、上五度、三度、二度进行等。

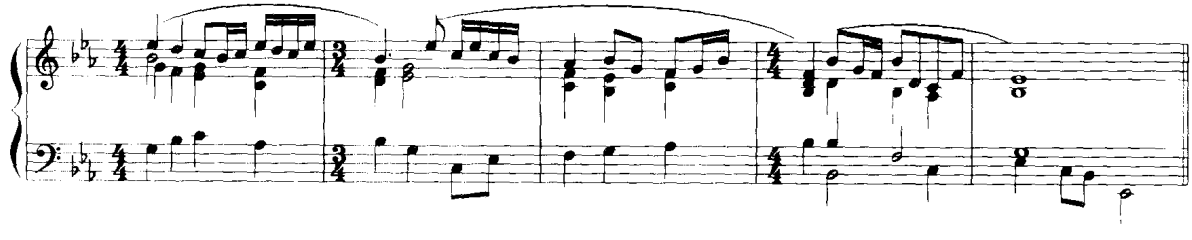
和声写作例题二首：

例 237

广西民歌



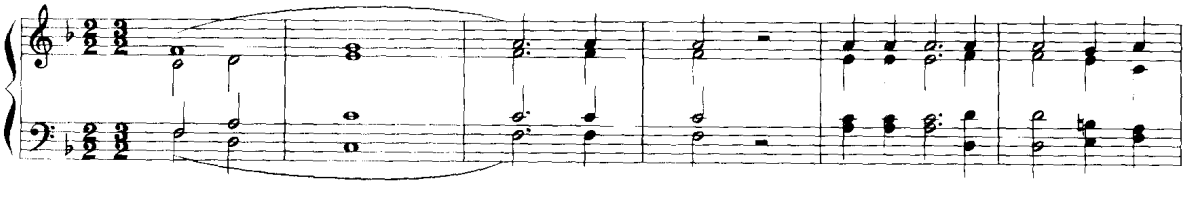
例 238

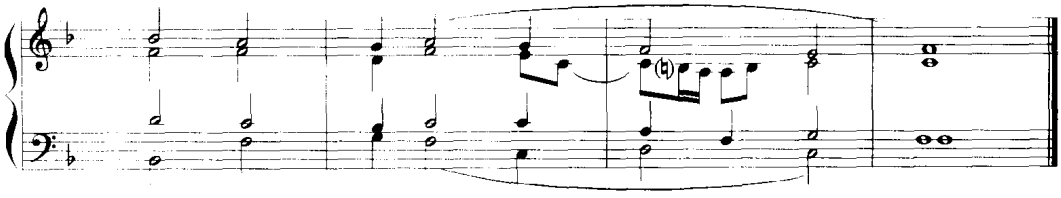


作品片断谱例：

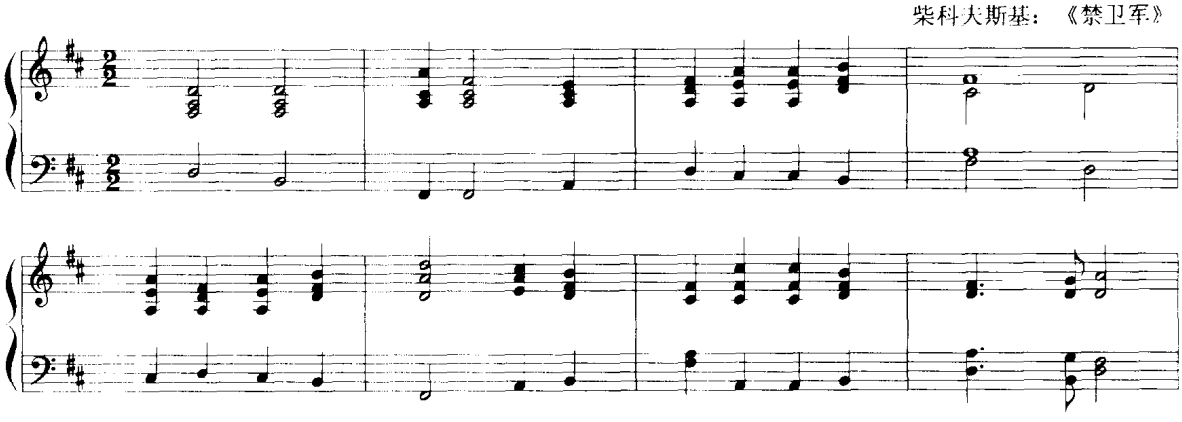
例 239

G. V.韦尔伯克：《耶利米的哀歌》（1506）

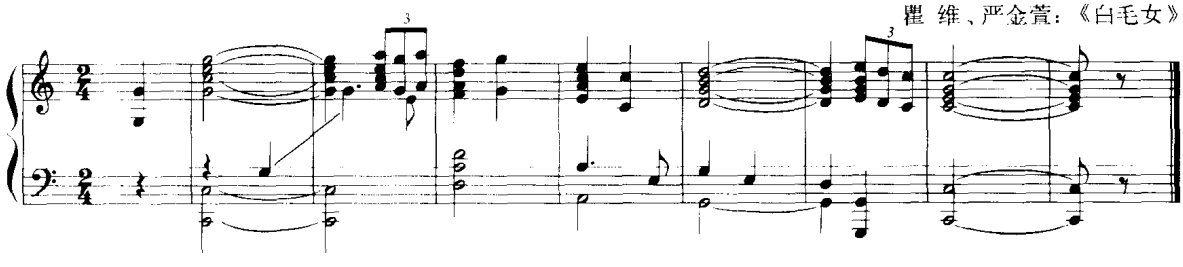




例 240



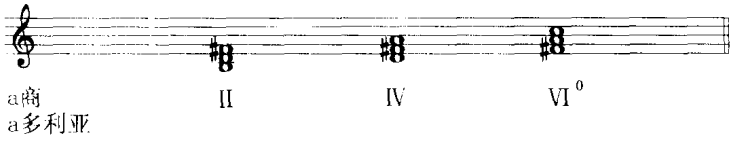
例 241



商调式(包括多利亚调式)

商调式或多利亚调式的和声与自然小调相比较，其特征在于下属和声组和弦。在这些和弦中包含了调式的大六度特征音，因而Ⅱ级为小三和弦、Ⅳ级为大三和弦，Ⅵ级则为减三和弦。

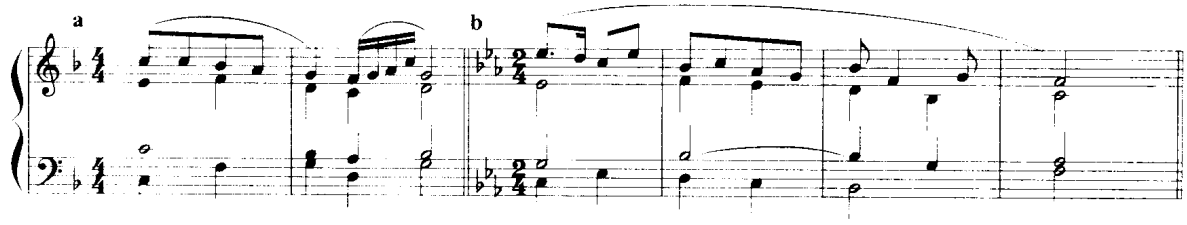
例 242



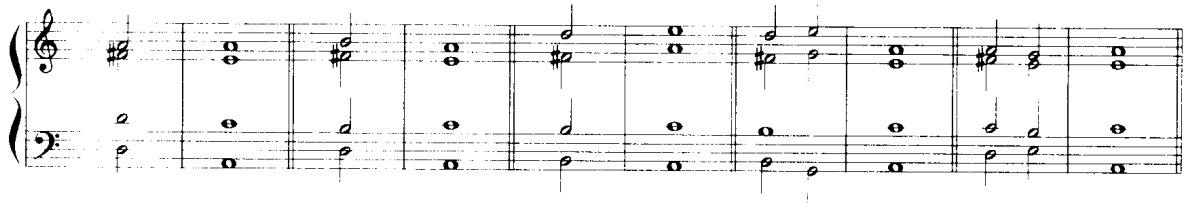
调式中大六度音，级进趋向于属音与小七度音，跳进可至除三度音外的其他各音。

进入主和弦的和声进行有：Ⅴ—Ⅰ、Ⅳ—Ⅰ、Ⅶ—Ⅰ、Ⅲ—Ⅰ等。

例 243

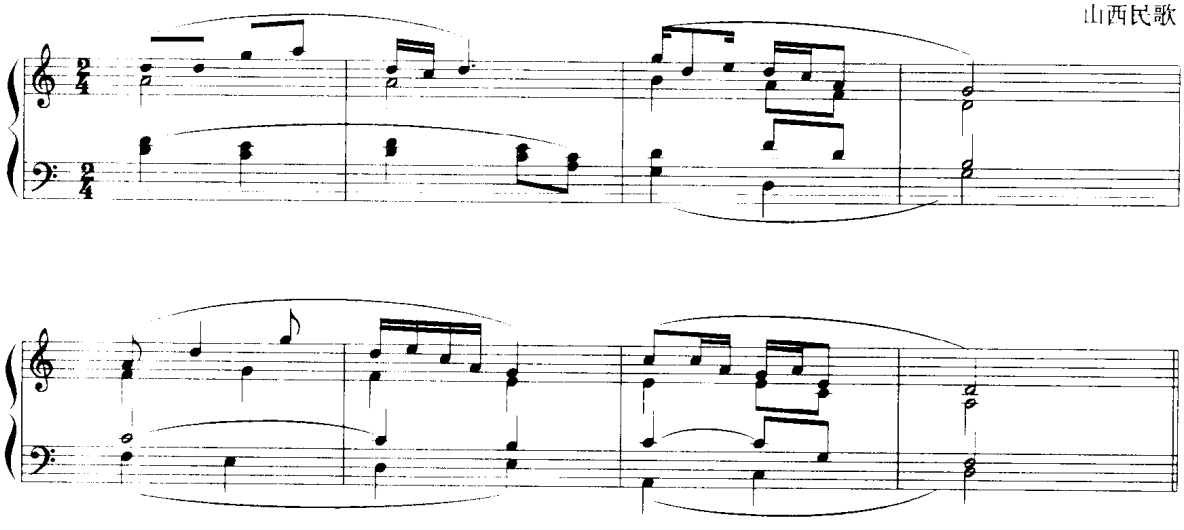


例 244

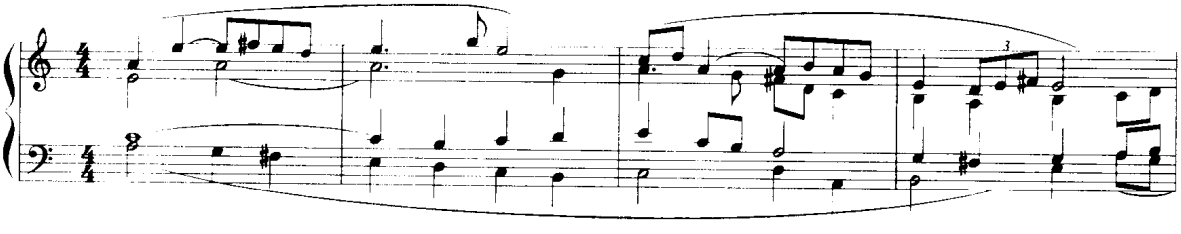


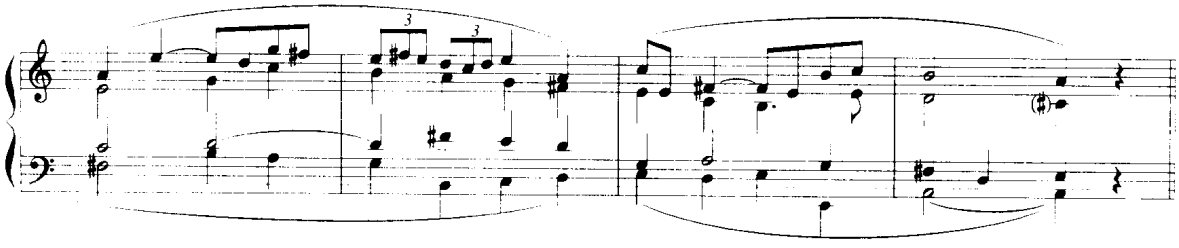
和声写作例题二首：

例 245



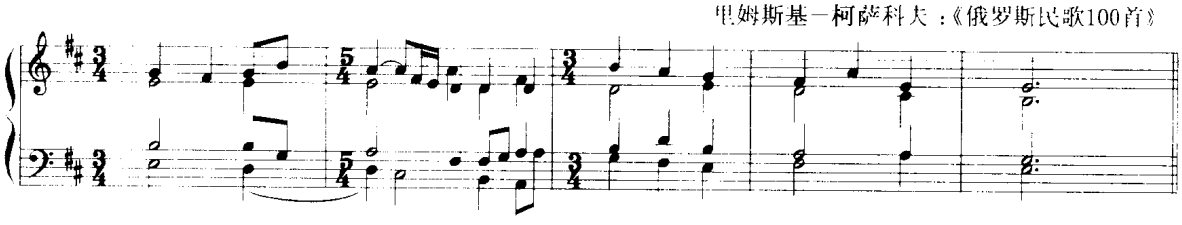
例 246



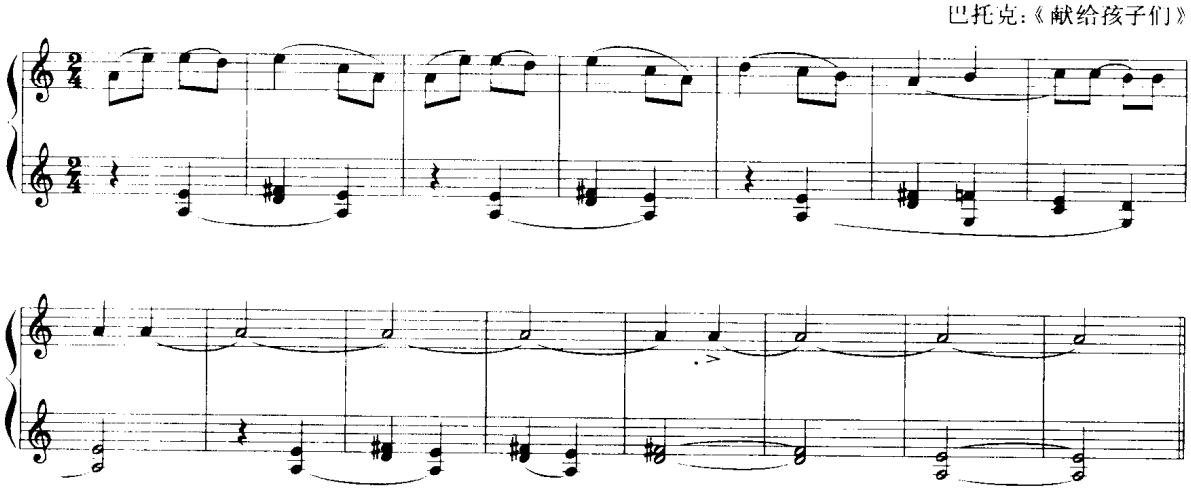


作品片断谱例：

例 247



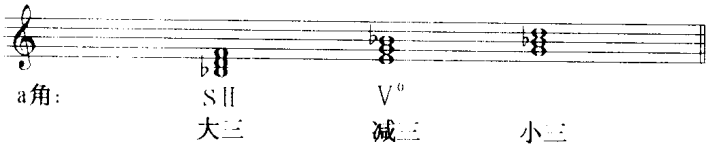
例 248



角调式(包括弗里几亚调式)

七声角调式或弗里几亚调式的特征音是小二度的Ⅱ级音，具有“上导音”的性质，半音下行倾向到主音。这个音引起了属和弦组与下属和弦组和弦的变化：属和弦是减三和弦、Ⅶ级是小三和弦，下属Ⅱ级是大三和弦。

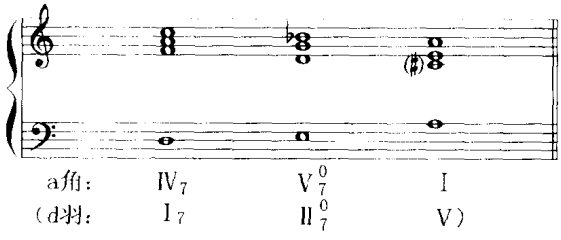
例 249



由于属和弦是减三和弦，应用较少。在角调式旋律中，下属音（羽音）的作用很重要，下属和弦与变格进行是角调式和声中重要的特点，也是弗里几亚调式和声运行的特点。这种情况表明了角调式与羽调式，或弗里几亚调式与爱奥利亚调式（自然小调式）的密切关系，使弗里几亚调式的结束终止，具有结束在自然小调式或爱奥利亚调式的属和弦的效果。

角调式中的正格进行与正格终止有：Ⅲ—Ⅰ、Ⅶ—Ⅰ。有时也应用属和弦，并常用七和弦的形式，它进入主和弦，特别是大主和弦时，类似小调的$Ⅱ_7$～Ⅴ的效果：

例 250

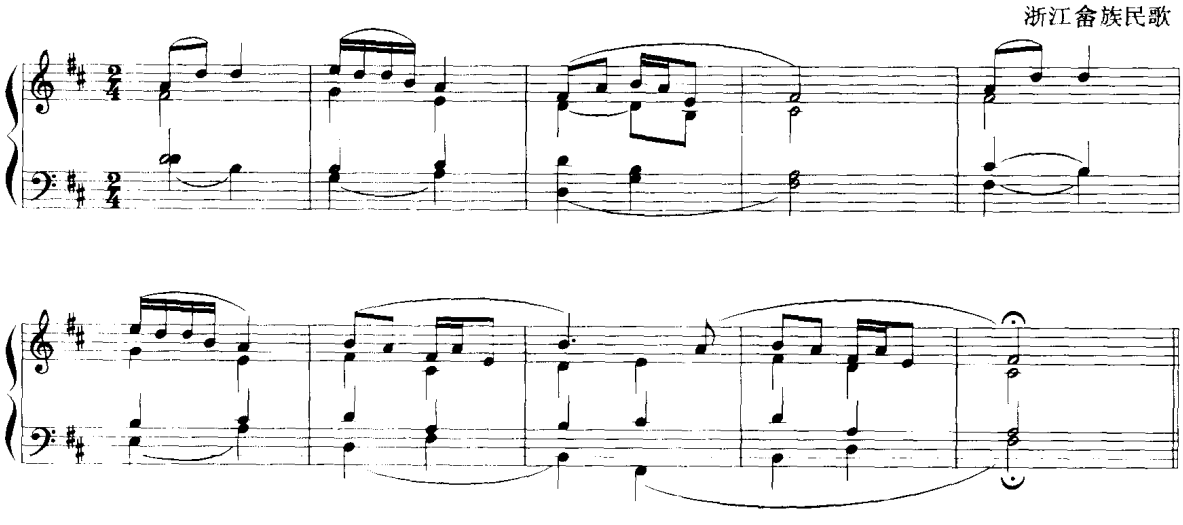


变格终止有：Ⅳ—Ⅰ、Ⅵ—Ⅰ、Ⅱ—Ⅰ，应用更多。

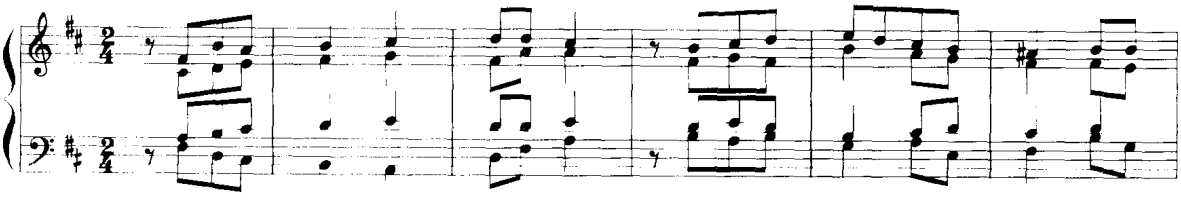
终止的主和弦常用大三和弦。

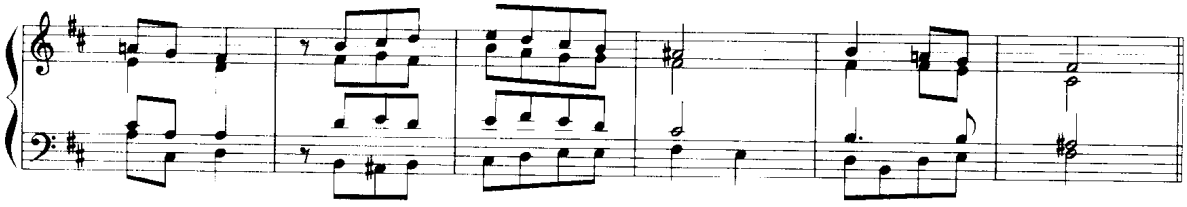
下面是角调式、弗里几亚调式的和声写作例题。

例 251



例 252

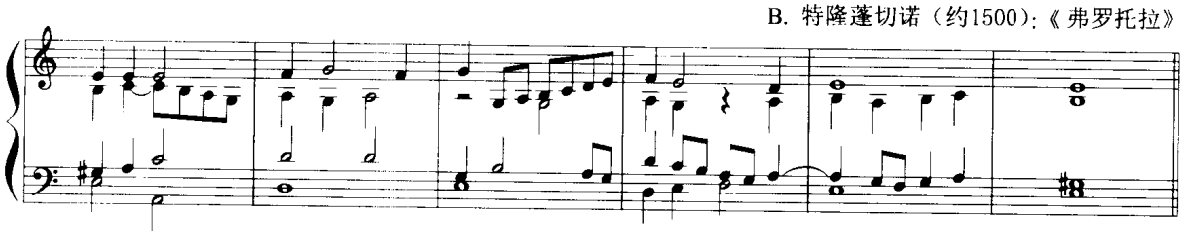




作品片断谱例。

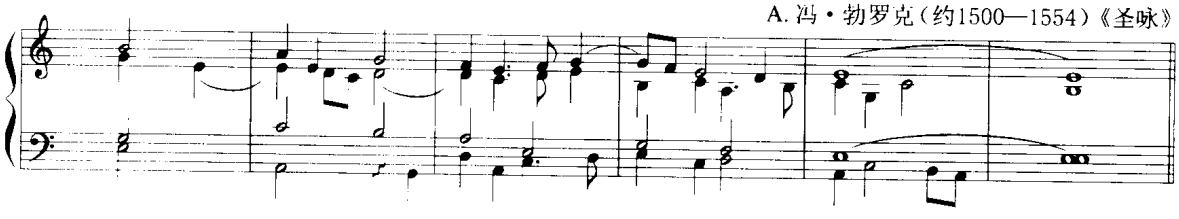
例 253

B. 特隆蓬切诺（约1500）:《弗罗托拉》



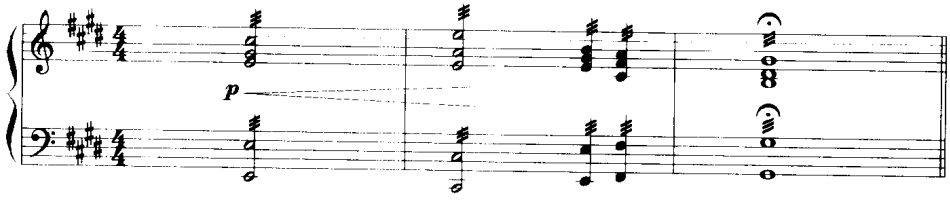
例 254

A. 冯·勃罗克（约1500—1554）《圣咏》



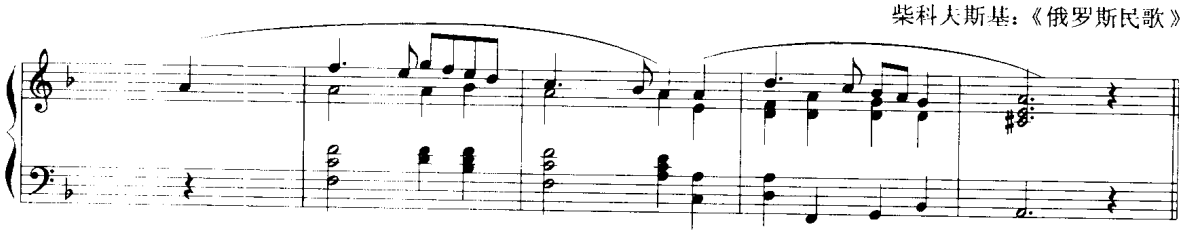
例 255

京剧：《红灯记》



例 256

柴科夫斯基:《俄罗斯民歌》

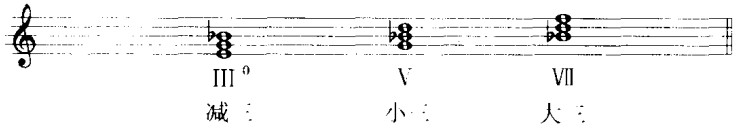


徵调式(包括密克索-利底亚调式)

在汉族民间音乐中徵调式的应用非常普遍。

徵调式与密克索-利底亚调式的特征是它的小七度音，使它的属功能组和弦具有与大调不同的特性。属和弦是小三和弦、Ⅶ级是大三和弦，这与同名自然小调有相同的性质，没有导音。Ⅲ级是减三和弦，应用较少。

例 257



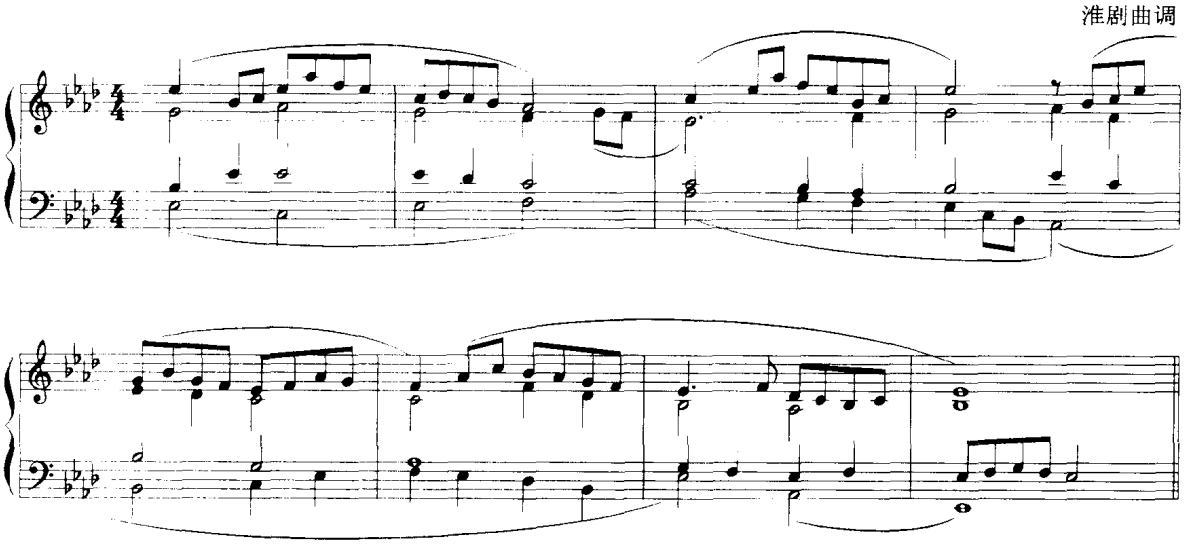
由于属和弦为小三和弦，因此在古典音乐时期极少应用。在民族乐派的作品中，小属和弦也常与导音化的属和弦交替应用。

在徵调式或密克索-利底亚调式的和声处理中，正格进行与变格进行均很普遍。

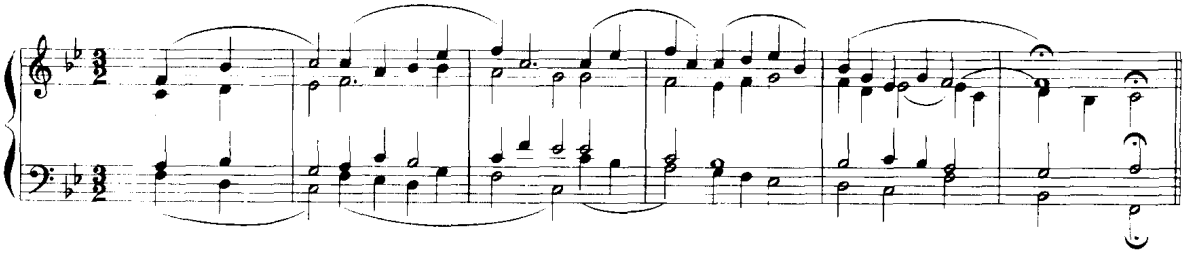
徵调式与商调式或宫调式都有密切关系。有的旋律音调中强调商音，则属和声得到重用。如果旋律中强调宫音或羽音，则下属和声、变格进行的作用得到加强。徵调式有时具有宫调式的属音调式的效果。这是由于在旋律中强调宫音的作用而造成的。

下面是徵调式、密克索-利底亚调式的和声写作例题。

例 258

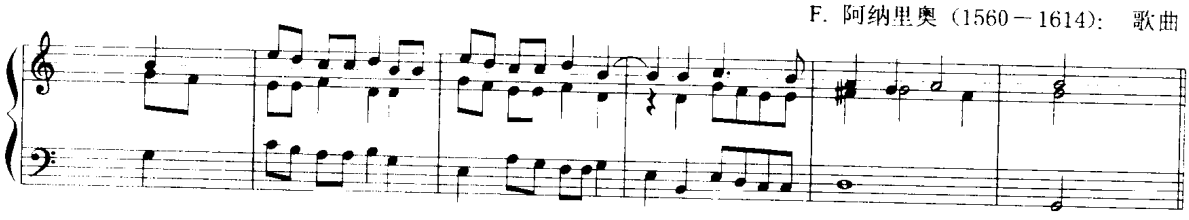


例 259

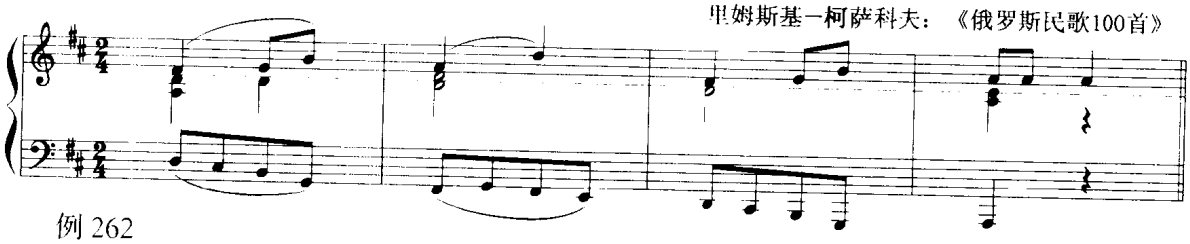


作品片断谱例：

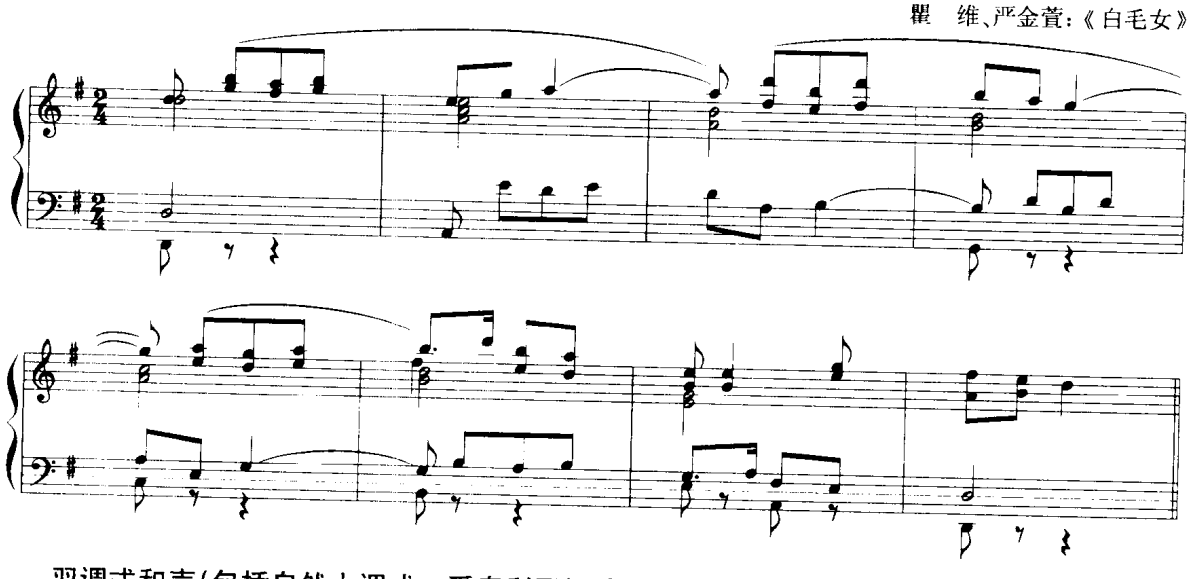
例 260



例 261



例 262

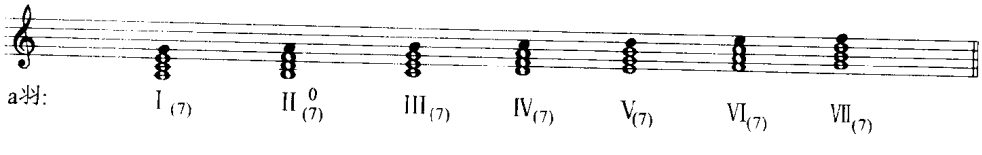


羽调式和声(包括自然小调式—爱奥利亚调式)

羽调式和自然小调式在我国民族民间音乐以及世界各国的民间音乐中都是应用比较普遍的调式。它与和声小调式相比，没有导音，因而在属功能组和弦方面与和声小调式不同。

下面是 a 羽调式(自然小调式)的各级和弦表：

例 263



由于没有导音，属功能组和弦进入主和弦的倾向性减弱。同时，主、下属、属三个主要三和弦都是小三和弦，故和声色彩较柔和。

由于属和弦中导音作用的消失，而小六度音到属音的半音下行的倾向就显得突出，因此，下属和弦的作用增长，不论是进入属和弦或者直接进入主和弦，构成变格进行，应用都较普遍。

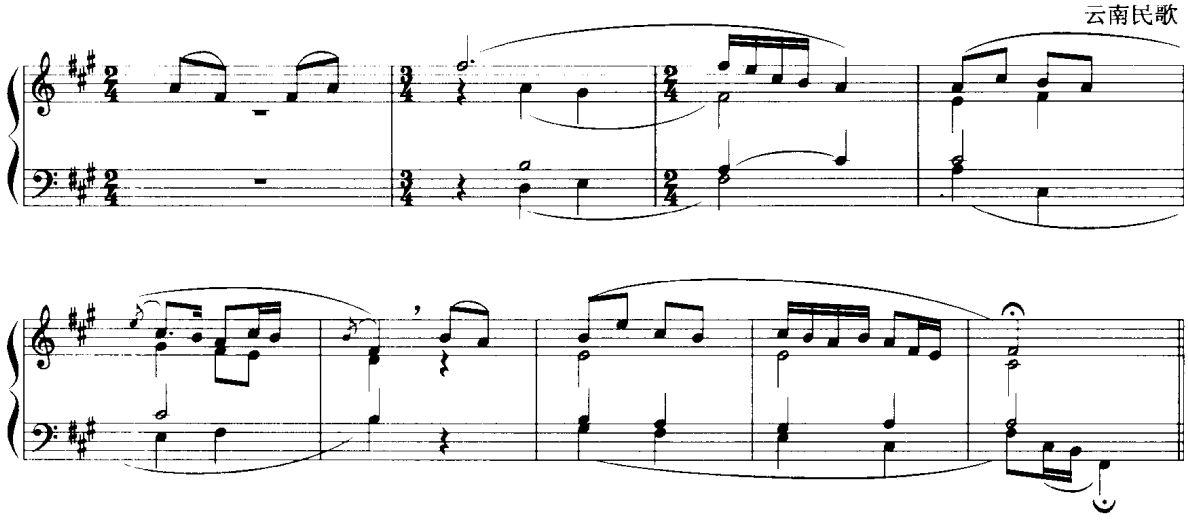
羽调式与同音列宫调式、自然小调与它的平行大调，关系密切，因此也影响到和声的应用。羽调式的Ⅲ级是宫调式的主和弦，应用颇多。而与Ⅲ级有主-属关系的Ⅶ级，也就较为常用。这种应用是与和声小调式不同之处。

最后结束处的主和弦可用大三和弦。

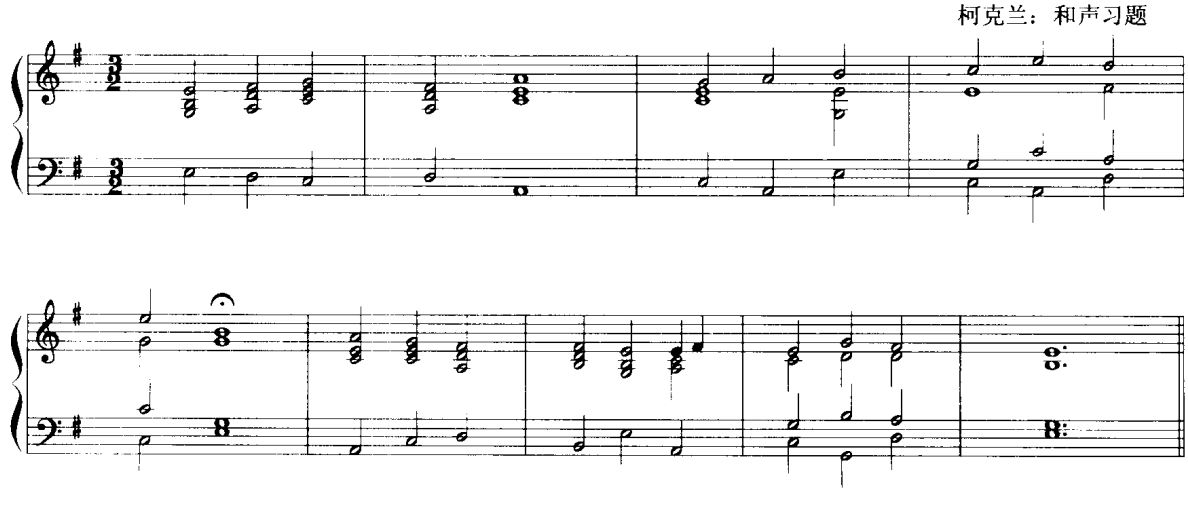
在羽调式或自然小调式旋律的和声处理中，有的可强调属功能和声，有的可强调下属功能和声，有的可综合应用。这些都需根据旋律中和声内涵的特点而选择某种处理方法。

下面是羽调式、自然小调式的和声写作例题。

例 264



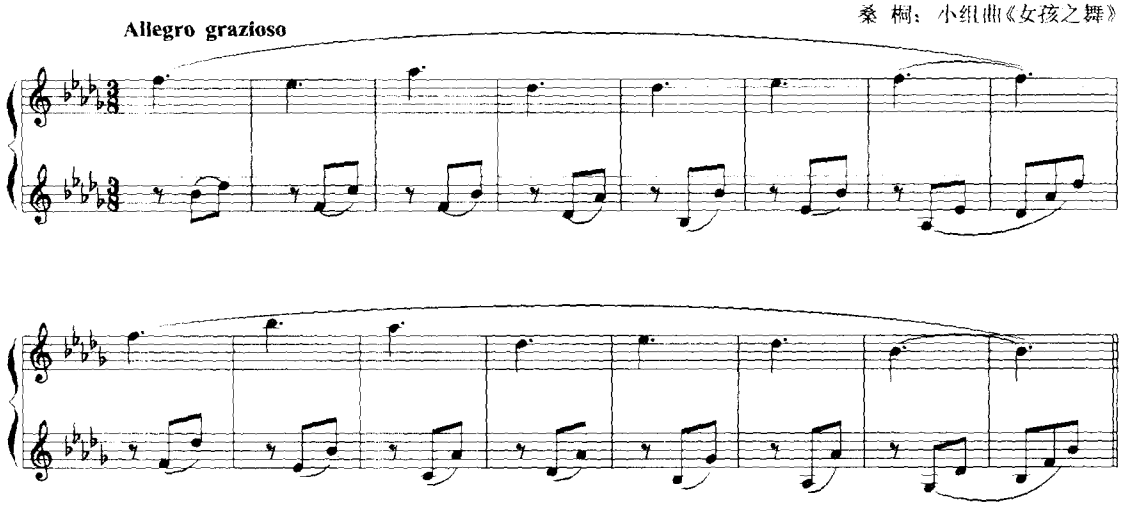
例 265



作品片断谱例

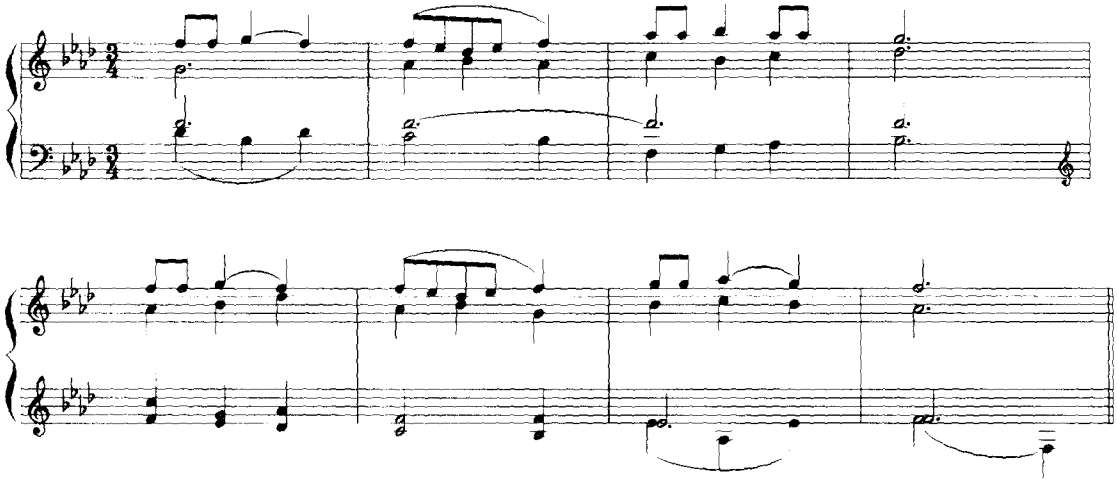
例 266

桑　桐：小组曲《女孩之舞》



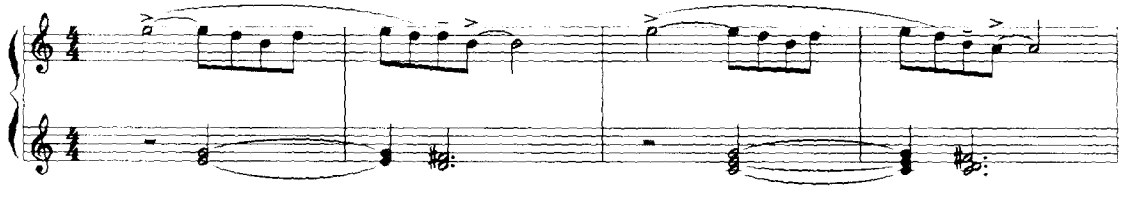
例 267

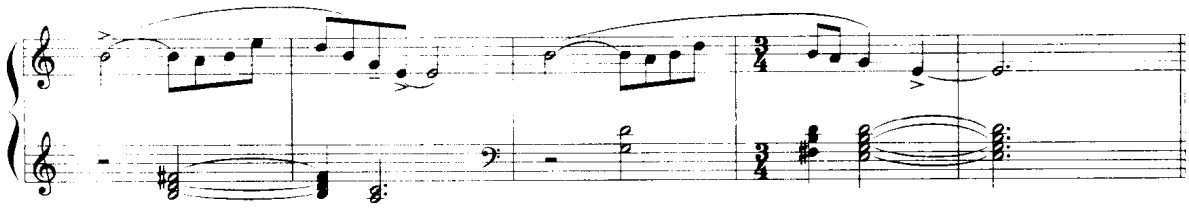
米亚科夫斯基:《希望之页》



例 268

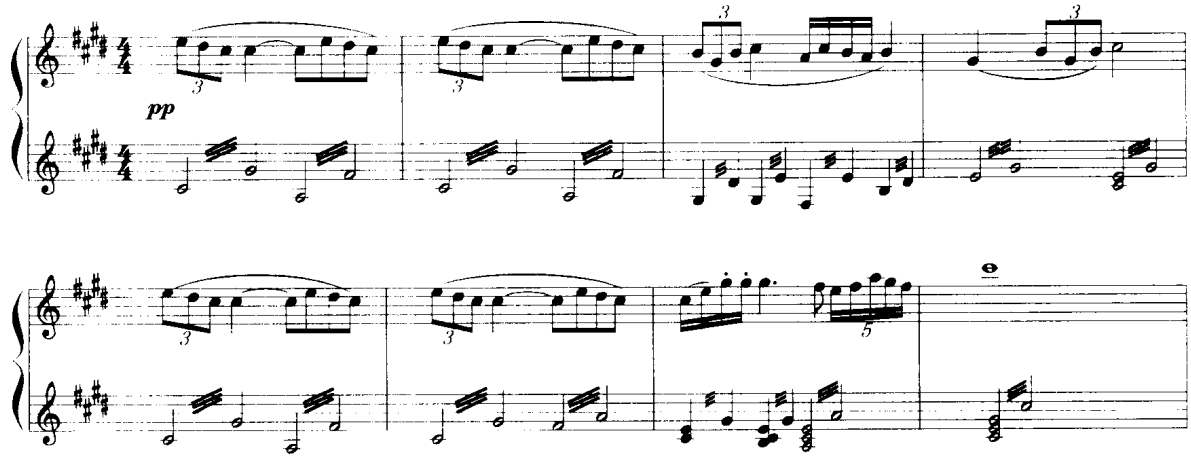
巴托克：《乡村的黄昏》





例 269

德沃夏克:《自新大陆交响曲》第二乐章



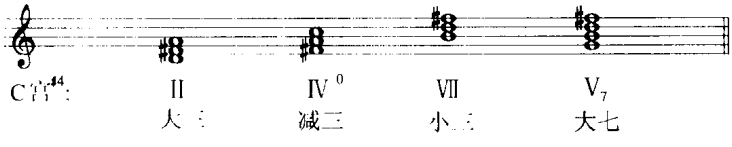
增四度宫调式(包括利底亚调式)

增四度宫调式包含有变徵音,在某些戏曲音乐的曲调中,有这类调式的运用。

利底亚调式在外国音乐创作中主要也作为表现某些民族的民间音乐风格或表现古代和声风格而应用。

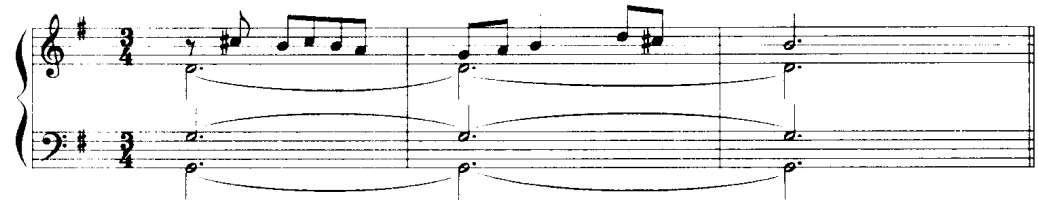
这类调式的特征音是增四度,即升高半音的下属音(相等于重属的大三度音,属的导音),这就引起了下属组和弦与Ⅶ级和弦的变化。下属和弦(实际上已非下属和弦)是减三和弦,Ⅱ级是大三和弦,Ⅶ级是小三和弦。而属七和弦是一个大七和弦,较少应用。

例 270



增四度音可以在主和弦的基础上作旋律性的进行(作和弦外音处理),显示出调式的特点。

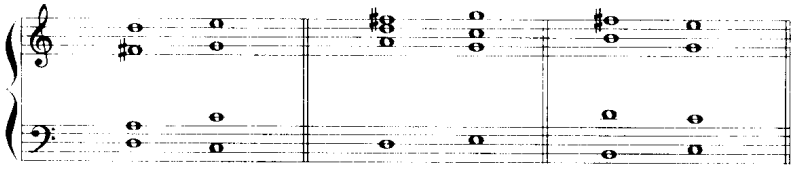
例 271



在主和弦的基础上运用增四度音，是保持调式特点的重要方法。

含有增四度音的和弦，直接进入主和弦，是具有调式特征的和声进行。

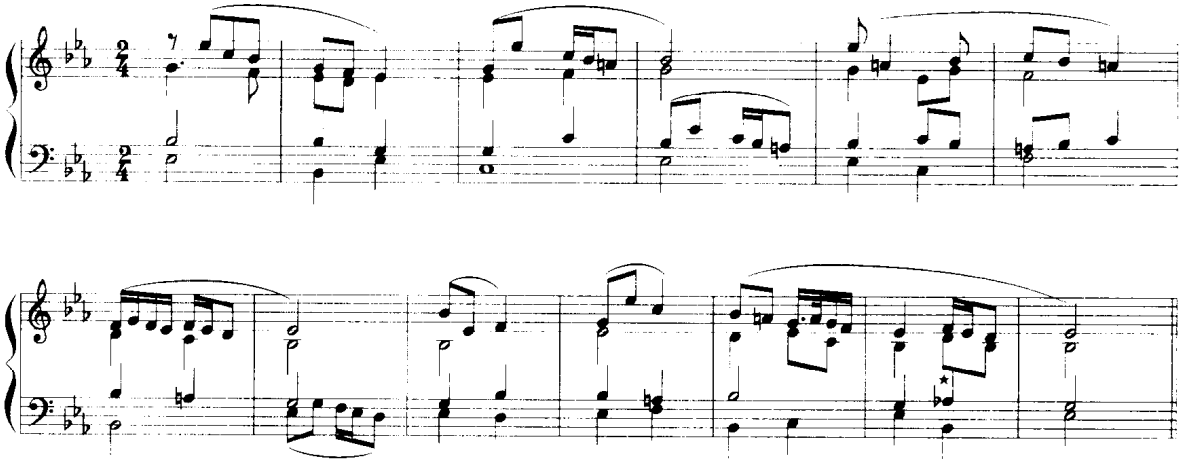
例 272



下面是这种调式的和声写作例题。

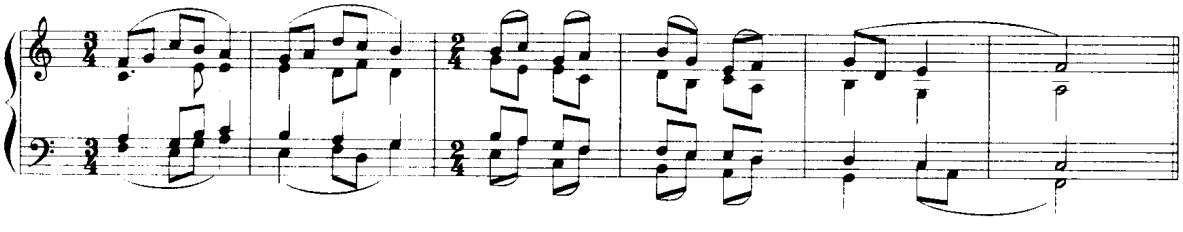
例 273

根据豫剧曲调改编



谱例中星号处，说明在最后结束时，为了运用属七和弦，可将大七度音变为小七度音。

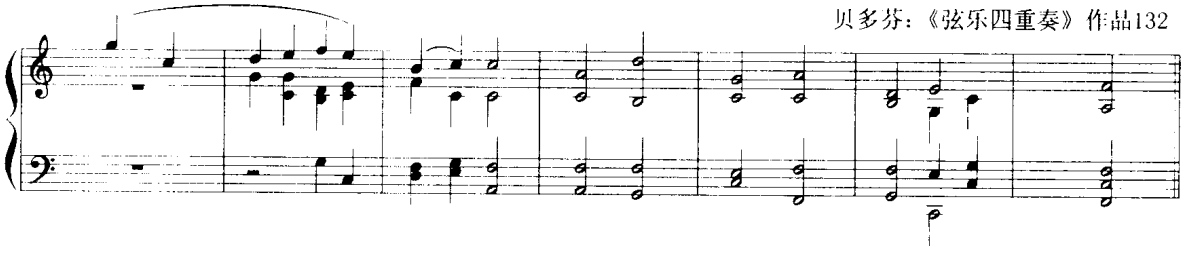
例 274



作品片断谱例。

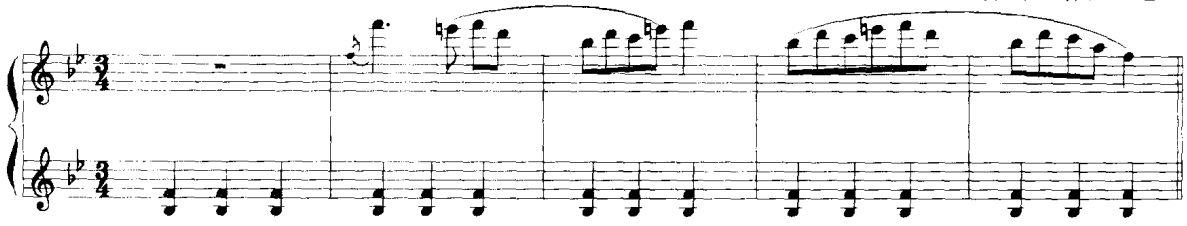
例 275

贝多芬：《弦乐四重奏》作品132



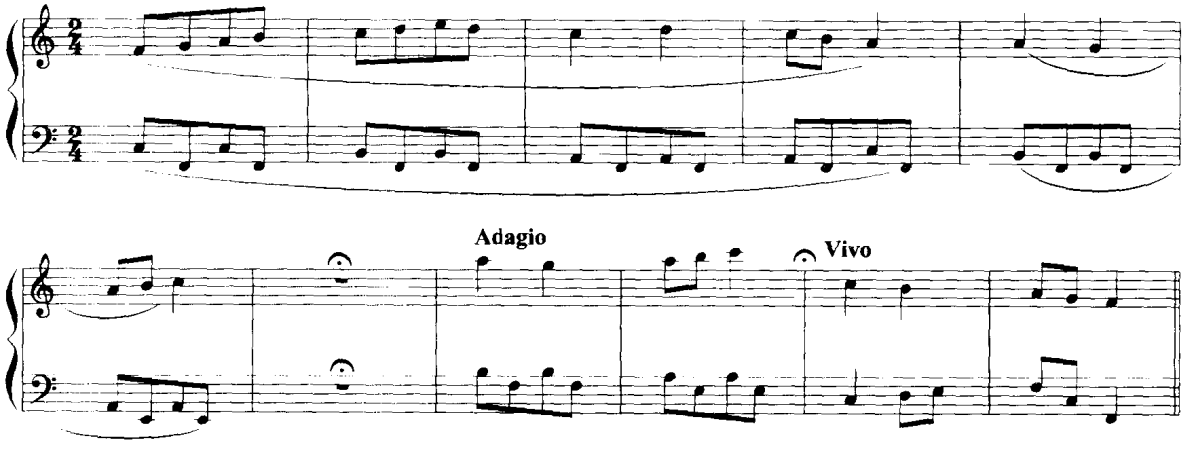
例 276

肖 邦:《玛祖卡》作品68之3



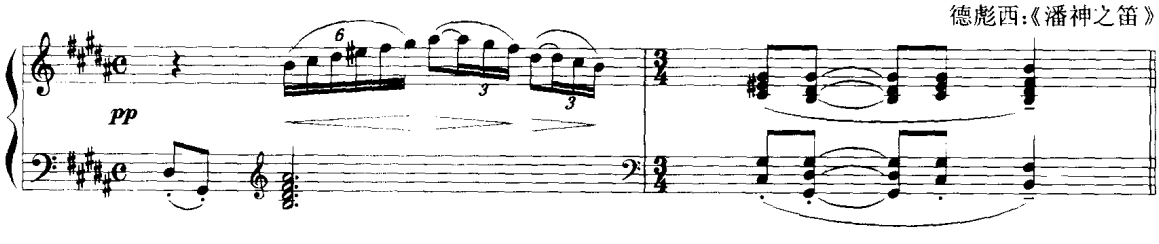
例 277

巴托克:《追逐的游戏》



例 278

德彪西:《潘神之笛》

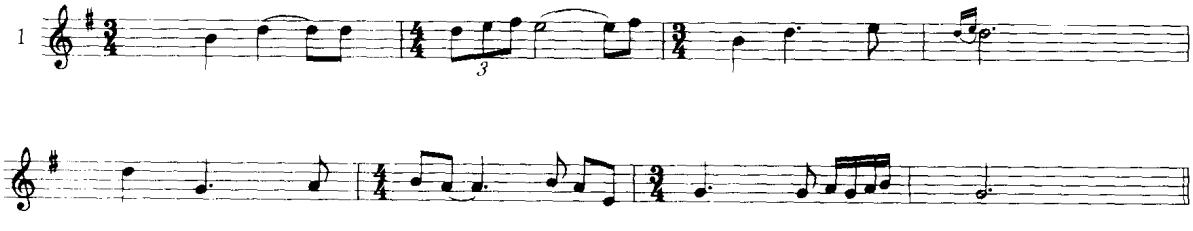


习 题 五

为下列旋律写作四部和声,应用各类调式和声。

内蒙民歌

1



陕甘宁民歌

2

哈萨克民歌

3

4

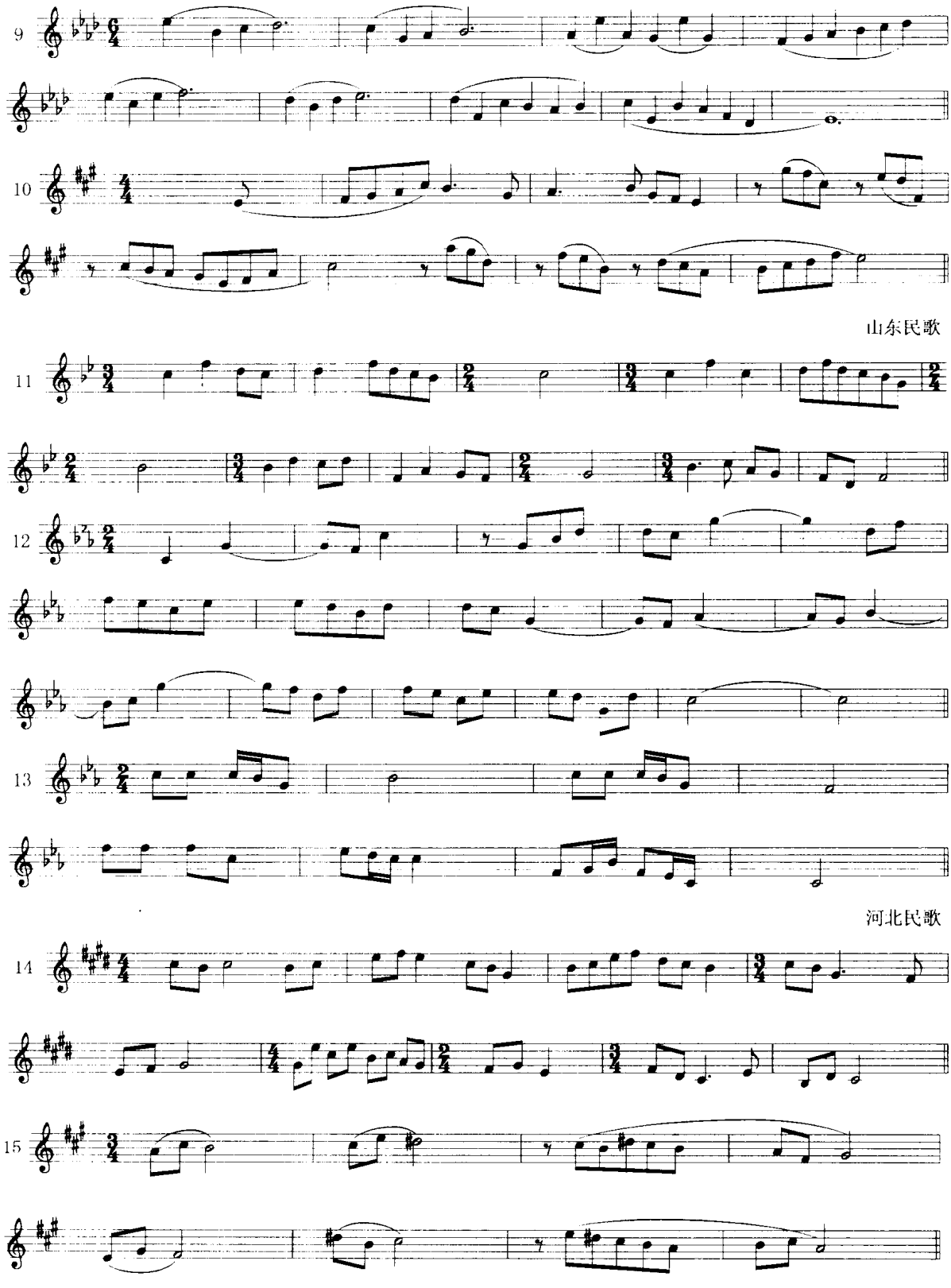
5

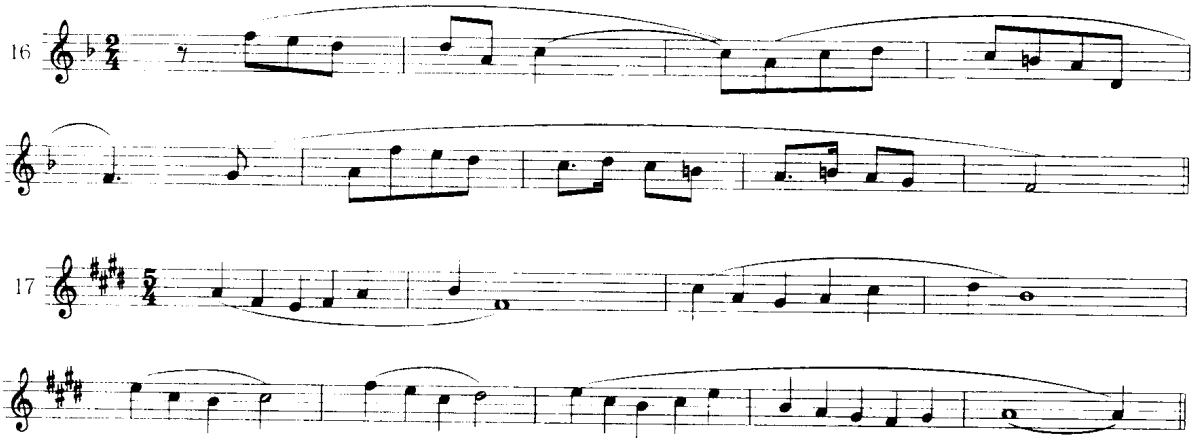
锡剧曲调

6

7

8


9
10
山东民歌
11
12
13
河北民歌
14
15



四、复合调式与调式交替

在调式和声中，旋律调式与和声调式可以采取一致或非一致的处理。

一致性的处理是两者的调式音列相同与主音相同，即旋律调式的主音是主和弦的根音。一般常采取一致性的处理方法。

非一致性的处理表现为：① 调式音列的差异，例如旋律调式音列简单、数量少，和声调式扩展或补充了调式音列，或反之。② 双重主音，旋律调式与和声调式并非同一主音，而是在一定的音程关系上相互结合的双重主音，形成同宫音系统内不同调式的结合。这就是**复合调式**。

复合调式有下列特点：

① 旋律调式的主音是和声调式主音上方五度或三度关系，成为主和弦的三音或五音。

② 两者的调式音列基本相同或完全相同。

③ 以和声调式为基础。

复合调式与那种主音相同、只在最后结束处旋律停顿在主和弦的三音或五音位置的处理方法的不同处，在于复合调式的旋律调式中心音非常明确，与和声调式的主音不同，因而构成复合调式的作用。但它们之间又是五度或三度关系，调式音列又基本相同或完全相同。因此能在和声调式的基础上融合成为一个整体。

现将常用的复合调式列举如下（上为旋律调式，下为和声调式）：

商、多利亚。
下五度徵、密克索-利底亚。　（常用）

徵、密克索-利底亚。
下五度宫、自然大调式。　（常用）

羽、自然小调式。
下五度商、多利亚。

角、弗里几亚。
下三度宫、自然大调式。　（常用）

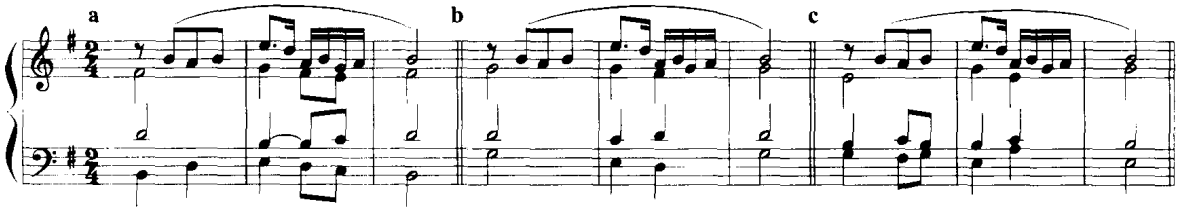
角、弗里几亚。
下五度羽、自然小调式。 （常用）

宫、自然大调式。
下三度羽、自然小调式。

徵、密克索-利底亚。
下三度角、弗里几亚。

下面是复合调式的和声写作例题。

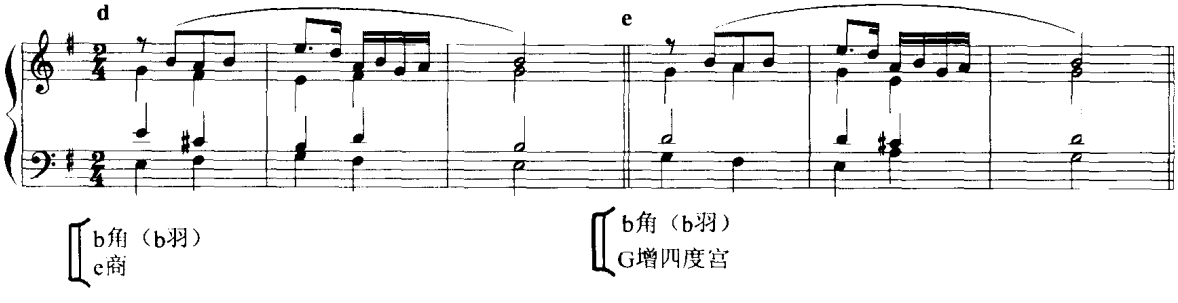
例 279



例 279 的旋律为 b 角调式。例 a 的主音一致，但和声扩大了旋律调式的音列。例 b 的和声用 G 宫调式，旋律调式中心音为 G 宫调式的三度音。例 c 的和声用 e 羽调式，旋律调式中心音为 e 羽调式的五度音。

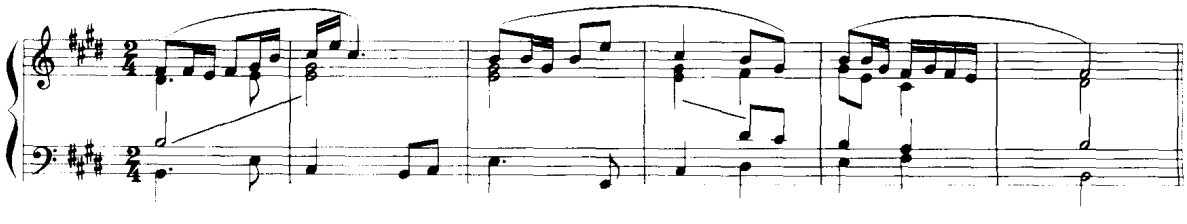
以上三例都是在同一宫音系统内作调式的复合处理。以下二例采用了 D 宫音系统的调式音列，构成复合（在和声调式中出现了属于 D 宫音系统的#c 音）。由于和声调式的这一变化，使旋律调式的意义也有所变化。

例 279



下例的旋律调式中心音为升 F 商调式。和声以 B 徵调式作配置，旋律调式的中心音成为和声调式主音的五度关系。

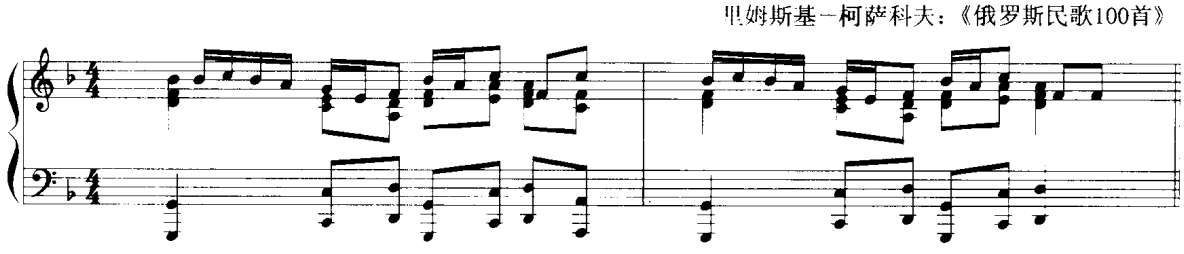
例 280



复合调式的运用，可以进一步构成调式和声色彩的变化，使旋律与和声之间形成明暗不同的色彩配合。并且由于旋律位置意义的变化，导致终止完满程度的不同效果。

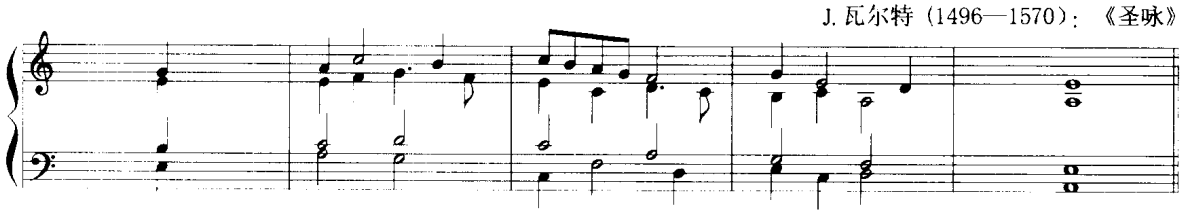
下面是作品中应用复合调式的片断谱例。

例 281



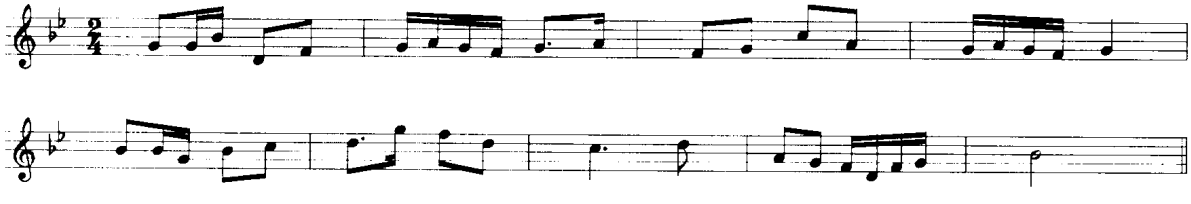
上例的旋律为 F 大调，而和声用 d 羽调式，形成三度关系的结合。旋律的色彩明朗，而和声背景的色彩却很柔和。

例 282



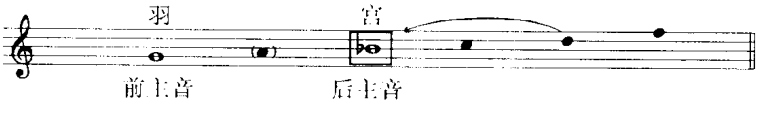
同音列调式交替是指在调式音列相同、宫音位置不变的情况下，调式的中心音改变。在下面这一旋律中，前四小节的调式中心音很明显是 g 羽音，而后面四小节的调式中心音变为♭B 宫音。整个旋律的调式音列是同一个六声调式，宫音位置没有变化。

例 283



这一旋律属于羽——宫同音列交替调式。其调式音列为：

例 284



调式交替和声的基础

调式交替和声的基础是旋律调式中心音的交替变化。通过和声上终止式的处理，强调不同的调式中心而构成调式交替和声。因此，不同调式中心的终止式和声进行是调式交替和声的主要特征。

调式交替的各种类型

不论是五声或七声的各类调式均可相互交替。

主音为五度关系的调式相互交替应用最普遍。三度关系中羽与宫的交替也常用。在外国音乐中，自然小调与平行大调的交替应用最普遍。二度关系有羽与徵的交替，先是羽调式中心，最后停在徵调式，这在我国民间音乐中应用较广。

调式交替和声与旋律的关系

调式交替的基础是旋律的调式交替，但和声的处理并不必须与旋律完全一致，可以根据需要，发挥和声本身在调式交替方面的作用。因此，在调式交替方面，旋律与和声的关系可分为三种方式：

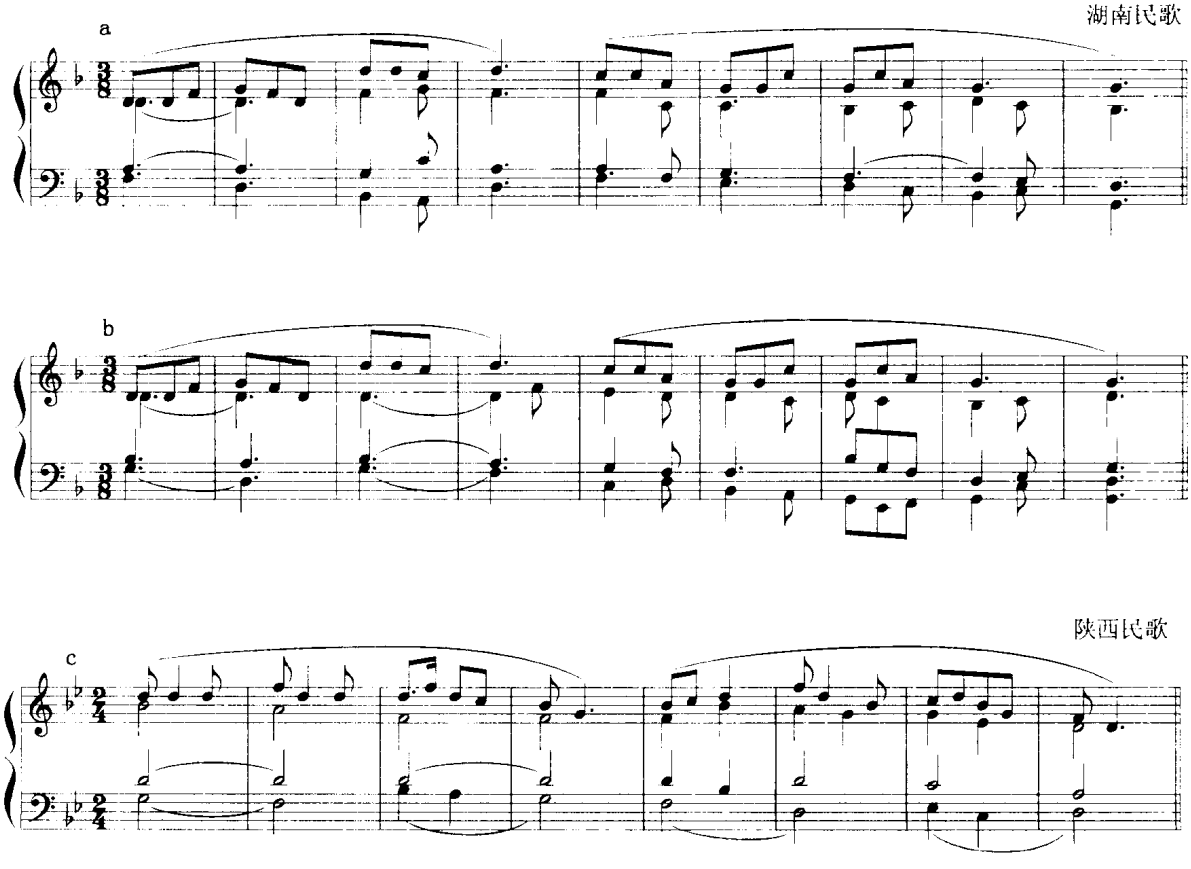
第一种方式：旋律有调式交替，和声随之交替，两者完全一致，这是典型的调式交替。

第二种方式：旋律有调式交替，和声不采取调式交替的处理，前后保持同一和声调式。例如，旋律是羽与角的交替，但和声整个保持羽调式，在旋律的角调式处，把角音作为羽调式主和弦的五音位置，作复合调式处理。这种处理即不属于调式交替和声范畴。

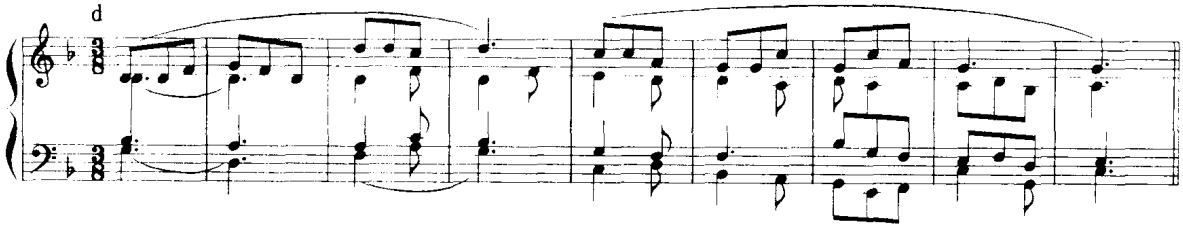
第三种方式：旋律无调式交替，而和声采取调式交替的处理，例如旋律保持徵调式，而和声采取宫调式与徵调式的交替，把徵调式的主音作为宫调式的五音位置。这种处理也属于调式交替和声

综观上述三种旋律与和声的关系，说明在多声部写作中，和声上的不同调式中心是调式交替和声的决定因素。例 285a、b 和 c，说明这三种不同的处理方法。

例 285



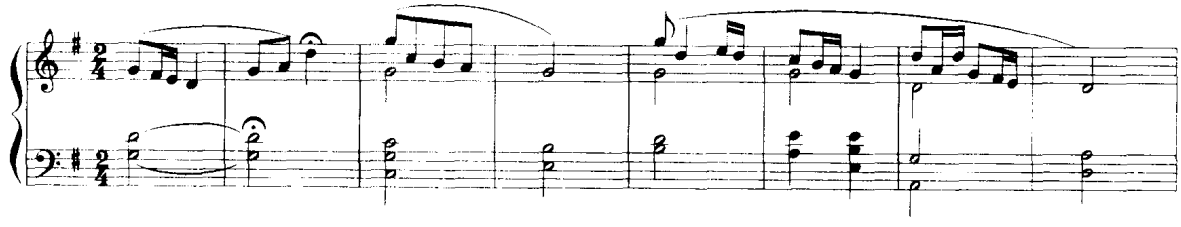
用复合调式的处理来形成调式交替和声，也是常用的方法。下面(例285d)仍是例285a的旋律，用复合调式的处理方法使之成为g商与C徵的调式交替。由此使旋律调式的中心音，成为和声调式的五音



下面是作品中应用同音列调式交替的片断谱例。

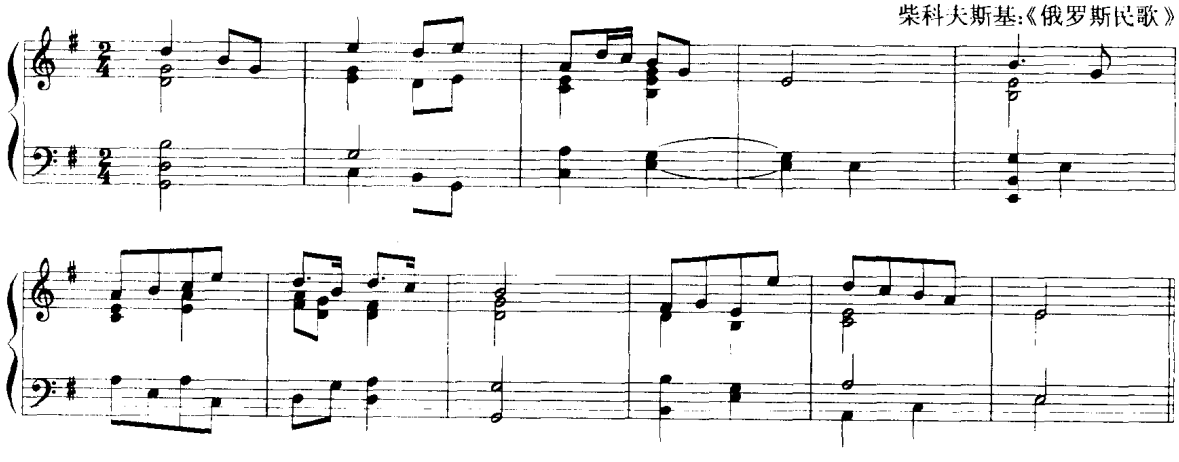
例286

茅　源：《刘胡兰》



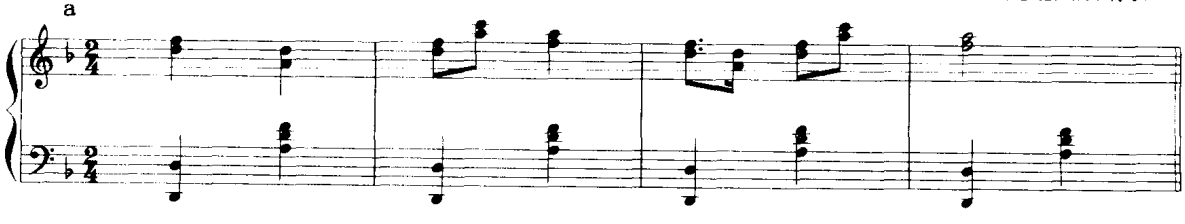
例287

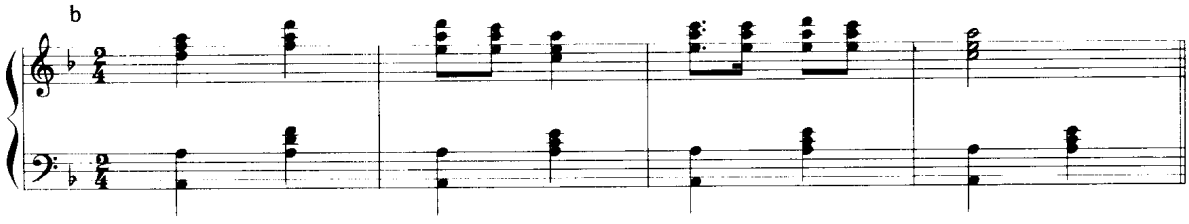
柴科夫斯基：《俄罗斯民歌》

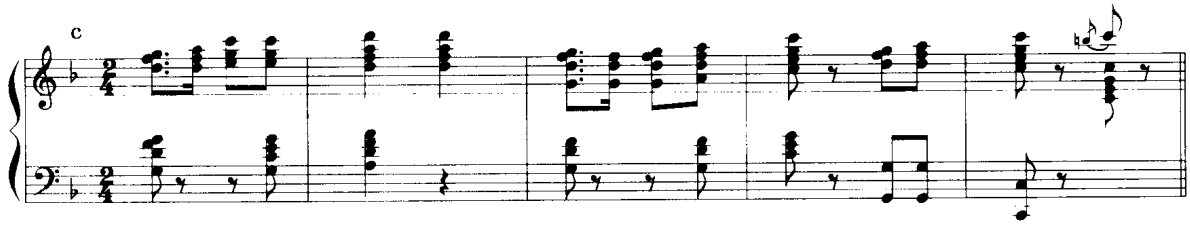


例288

瞿希贤：《红军根据地大合唱·儿童团放哨歌》





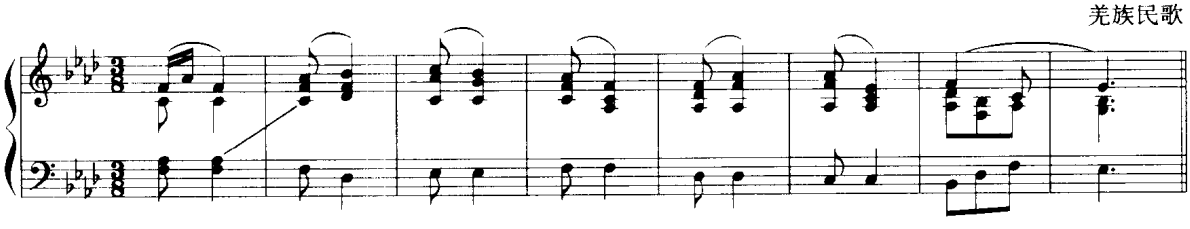


一个乐段内的三句采用不同的调式中心处理：a 句是 d 羽调式，b 句为 a 角调式，c 句为 C 徵调式。这是分段落应用调式交替的例子。

下面一例为和声写作例题，从 F 羽向 E 徵交替。

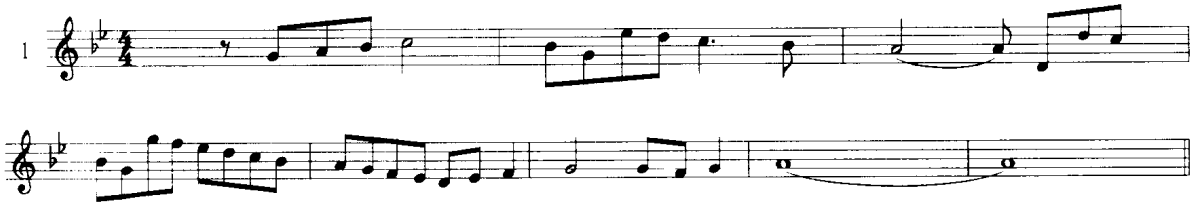
例 289

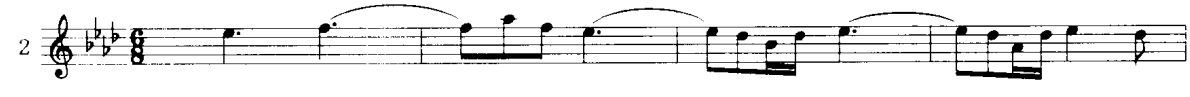
羌族民歌

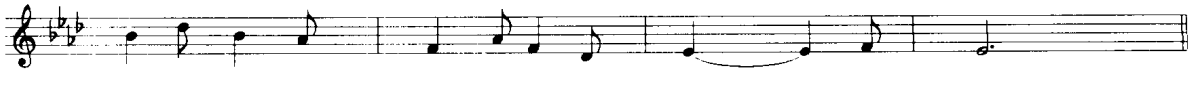


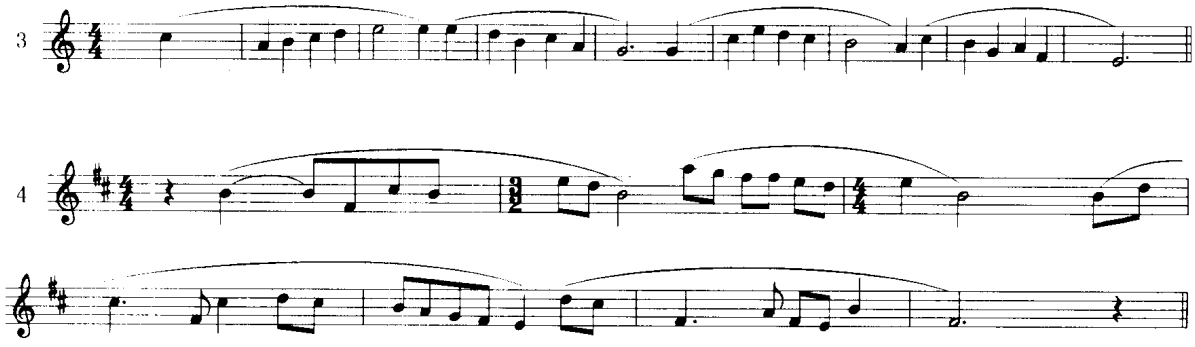
习 题 六

一、为下列旋律写作复合调式和声

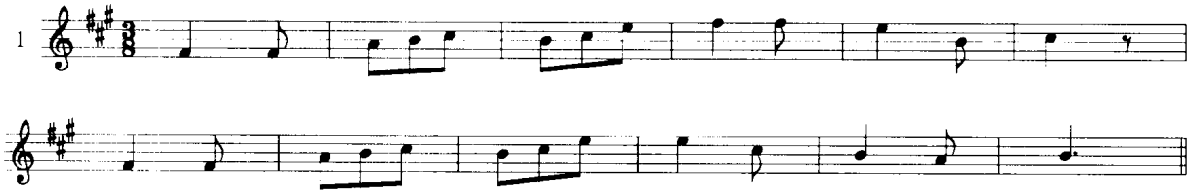




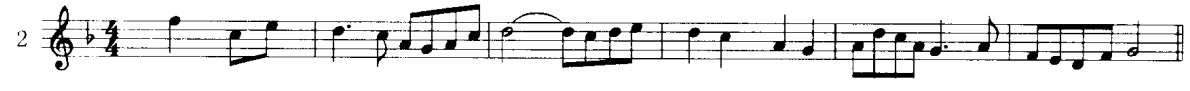




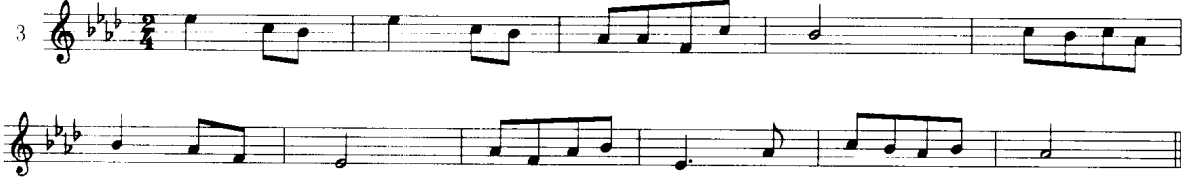
二、为下列旋律写作调式交替的和声练习。



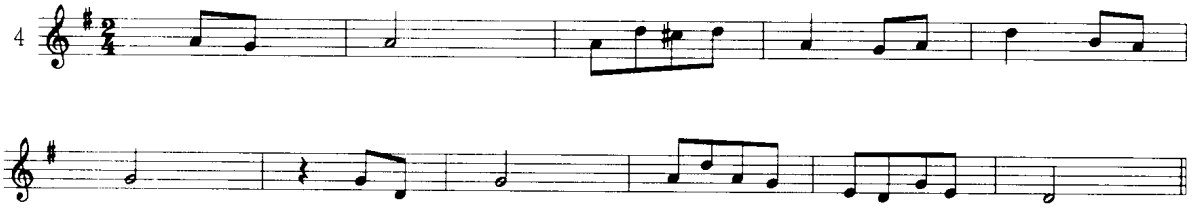
山西梆子

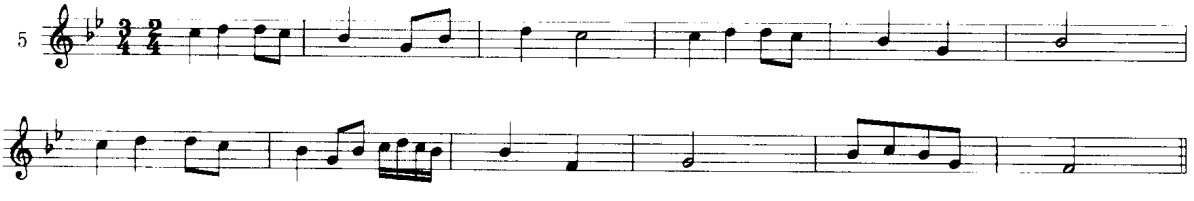


河北民歌



陕西民歌





第二部分

离调与转调

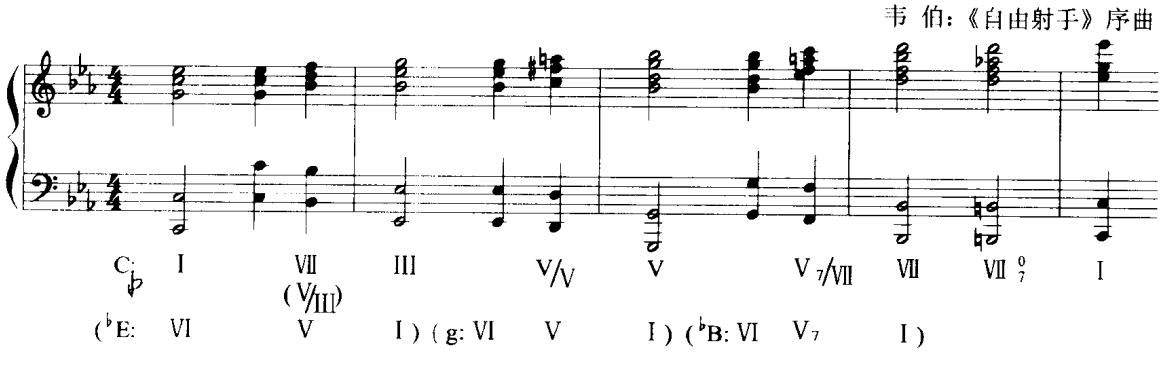
第六章　离调——副属和弦与副下属和弦(一)

一、概　　述

1. 副属和弦与副下属和弦。

一个调性内,除主和弦以外的其他各级大、小三和弦,都可以得到它们各自的属和弦(包括三和弦、七和弦、九和弦、七-十三和弦与Ⅶ级的三和弦、七和弦等结构)、各自的下属和弦(包括Ⅳ级三和弦,Ⅱ级三和弦、七和弦等结构)、或两者共同的支持,使这个和弦在一定时间内具有临时主和弦的作用。而它们各自的属和弦与下属和弦,具有类似副调的属功能与下属功能意义,故称为副属和弦与副下属和弦。下例中以副属和弦加强了调内(C小调)Ⅲ级、Ⅴ级和Ⅶ级的和弦,类似降E调、g小调和降B大调的属至主的进行。

例290



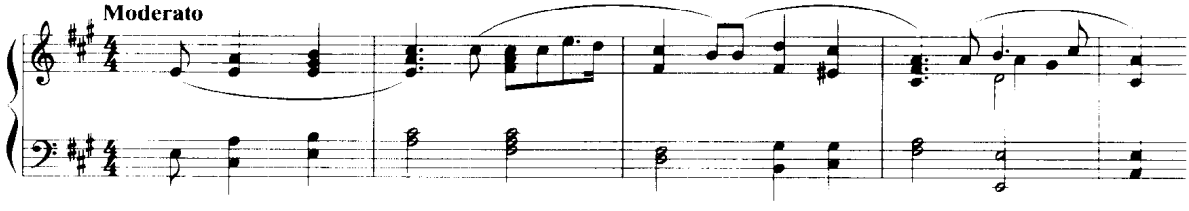
2. 离调。

应用副属和弦与副下属和弦的和声进行后，得到加强的不是调内的主和弦而是其他各级和弦，形成一种暂时进入另一个调的现象，因而这种和声进行称之为“离调”。但实际上，所谓离调，并没有真正离开原有的调，只是加强了调内其他各级和弦的作用。

在离调进行中，副属和弦或副下属和弦直接从属于它的临时主和弦，具有副属或副下属的功能，但它又是原调某一级上含有变音的和弦；临时主和弦既是原调某一功能组的和弦，从属于原调的功能体系，但它又为副属和弦或副下属和弦所支持而具有暂时的主和弦的作用，这种情况构成了离调的和声进行在调性功能上的双重性。但它们的功能意义还是有主、次之分，副属和弦与副下属和弦主要是临时主和弦的副属或副下属的功能，而临时主和弦主要是原调的功能。

例 291

门德尔松：《无言歌》 作品14之4



上例中第 2 小节第 4 拍，A 大调Ⅲ级有导音化的三度音，成为其后Ⅵ级和弦的属和弦。而第 2 小节第 3 拍的Ⅶ级五六和弦，亦相应而具有Ⅵ级和弦的下属Ⅱ级五六和弦的功能，成为副下属和弦。Ⅵ级虽为其下属和弦与属和弦所支持，形成临时的升 F 小调和声进行，但由于和声进行并未终结，而继续进入 A 大调的属七和弦至主和弦，因此它仍为 A 大调的Ⅵ级，构成Ⅵ—$Ⅴ_7$—Ⅰ的终止式。但这一副属和弦的应用，增加了声部进行的倾向与和声色彩的变化，包括临时性调性感觉的变化。

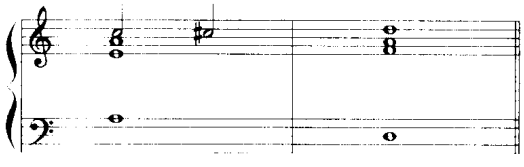
3. 副属和弦的三个来源。

副属和弦的应用由于下列三种情况而产生。

(1) 由于声部的半音进行而产生。

当和声作四度上行的进行时，声部中引用变音作半音进行，并且这个变音具有类似导音的作用时，即形成了副属和弦。如：

例 292



(2) 由于强调和声的调性功能，属和弦到主和弦成为一种确定调性的典型和声进行，在和声处理中将这种和声进行扩展到调内其他各级和弦上去而形成了副属和弦。

(3) 由于作品中调性发展的处理，应用到段落的内部，使段落的内部也具有某种调性发展的意义，丰富和声的效果，因而产生了离调与副属和弦。

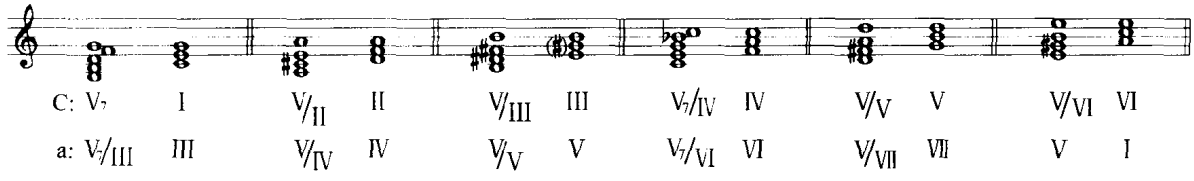
以上三个方面是产生副属和弦的原因，我们也可以从这三方面来理解作品中副属和弦所起的作用与应用的情况。

4. 变音体系。

副属和弦与副下属和弦一般都含有变音，这就在原有的自然音调式体系的基础上发展成为变音体系。由于这些变音是在离调的运用中产生的，所以称之为离调性变音体系，以区别于在其他情况下形成的变音体系。

以自然音大三和弦或小三和弦为临时主和弦的副属和弦，有以下各级：

例 293



由于这些副属和弦的应用，为大调内引入了Ⅰ级、Ⅱ级、Ⅳ级、Ⅴ级升高半音与Ⅶ级降低半音的变音。小调内引入了Ⅲ级、Ⅳ级、Ⅵ级升高半音与Ⅱ级降低半音的变音，同时也引入了Ⅶ级自然音。下例是 C 大调和 a 小调内的变音体系(黑符头音)：

例 294

这些变音的引入，扩充了一个调性范围内的调式音列。在这一变音体系内，升号音具有导音性质，降号音具有下属音(包括Ⅱ级音)性质。

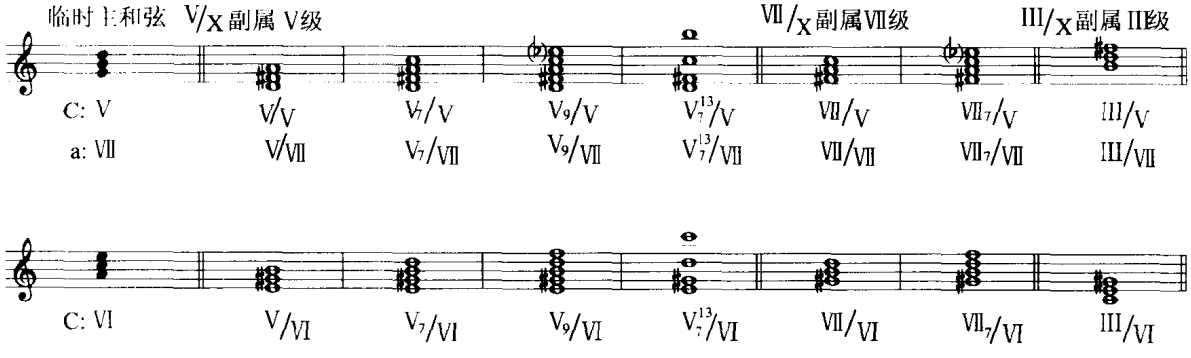
5. 大小调自然音体系的各级副属和弦的结构类型与标记。

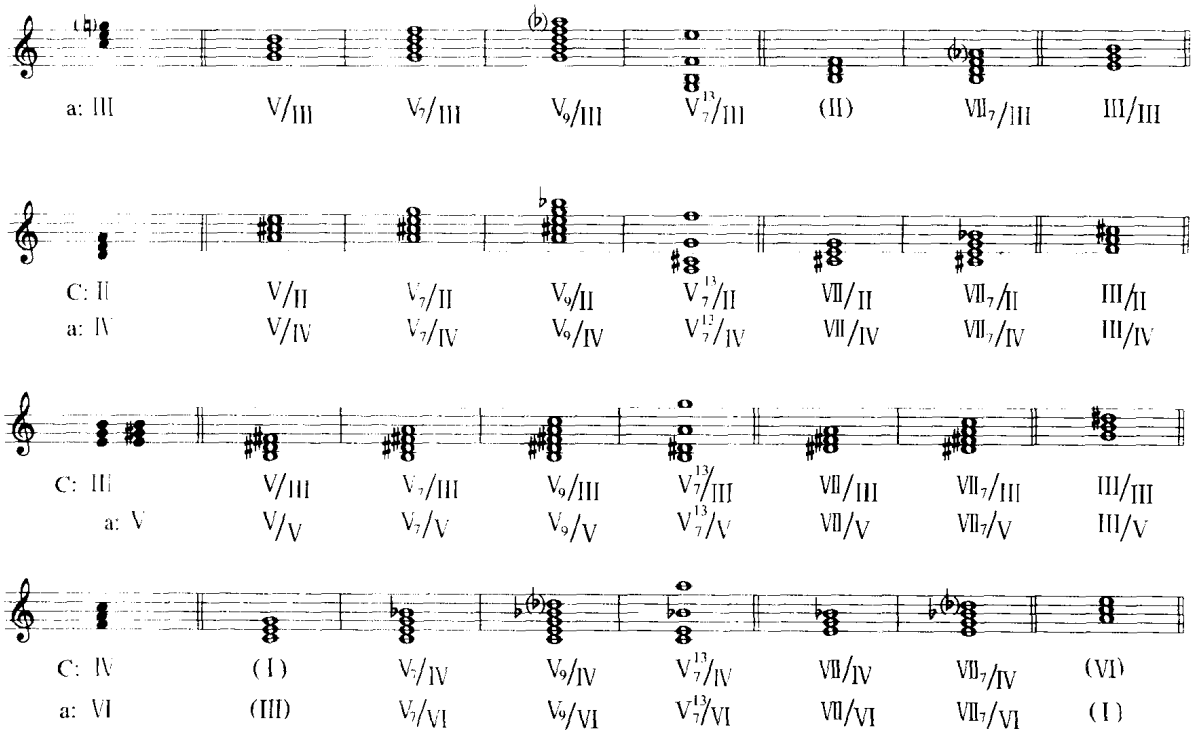
副属和弦中包括了Ⅴ级、Ⅶ级与Ⅲ级和弦。

这些副属和弦有各种不同的结构，其音响色彩、紧张度也不相同，因此在应用副属和弦时选择哪一种结构类型，需根据音响色彩的要求、声部进行的要求等方面加以考虑。常用的副属和弦有属七和弦与Ⅶ级七和弦的形式。在半终止处的副属和弦亦用三和弦的形式。

例 295 是 C 大调与 a 小调各级副属和弦的各种结构类型与标记方法图表：

例 295



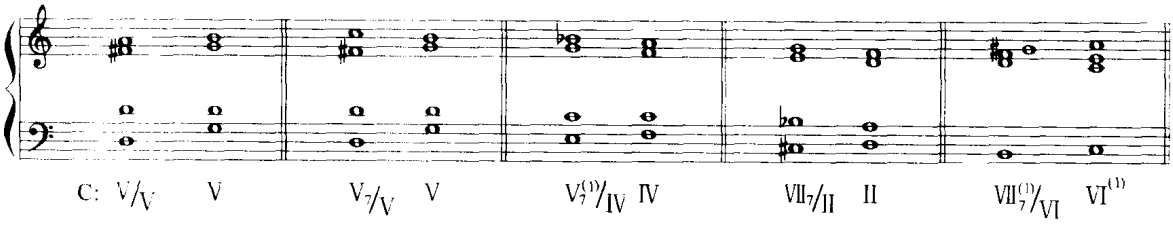


6. 副属和弦的处理方法。

和声进行

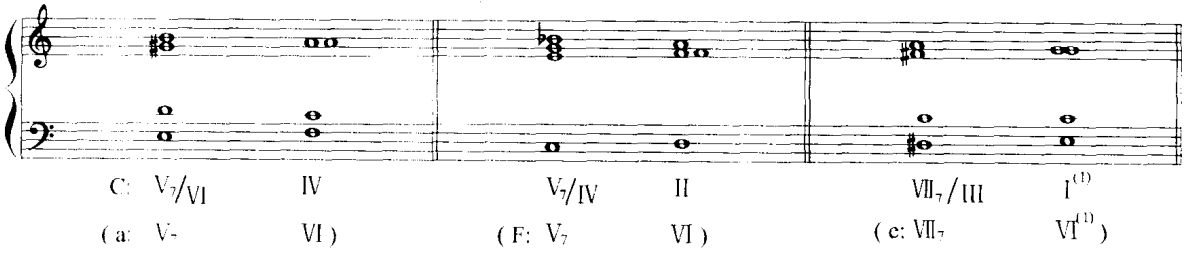
副属和弦直接支持它的临时主和弦，因此副属和弦最常用的和声进行是进入它的临时主和弦，构成属—主或属Ⅶ—主的进行。这是正格进行。

例 296



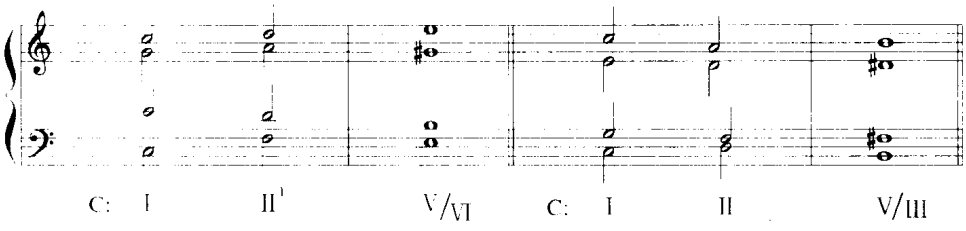
副属和弦的另一种进行是阻碍进行，如同属和弦进入Ⅵ级的和声进行一样，进入临时主和弦的Ⅵ级，而这个和弦则像临时主和弦一样，仍属于本调的功能与级数。

例 297



和声组合停顿在副属和弦，则构成半成进行，其后出现临时主和弦或者不出现临时主和弦都有可能。

例 298



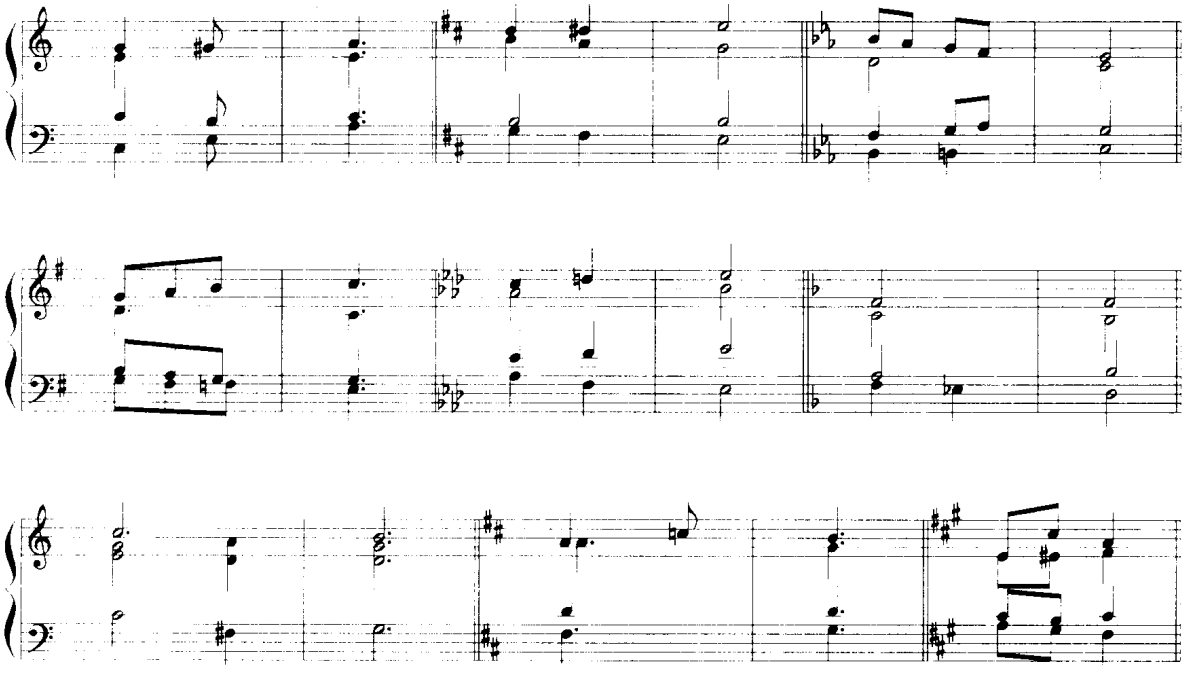
以上三种进行：正格进行、阻碍进行与半成进行是副属和弦常用的和声进行方法。

声部进行

在应用副属和弦时，同样需要注意声部的平顺、流畅、避免对斜关系。变音的引入要自然，进入变音可以采取：(1) 变化半音的级进；(2) 自然音的级进；(3) 跳进，须注意音程关系的自然、通顺。变音可发生在旋律声部，也可以应用在其他声部。

副属和弦解决时，具有导音作用的音半音上行级进，七度音下行级进。

例 299



二、重属和弦

属和弦的副属和弦，称为重属和弦，它的功能标记是：DD、DDⅦ、DDⅢ等。级数标记是：Ⅴ/Ⅴ、Ⅶ/Ⅴ、Ⅲ/Ⅴ等。由于它是属和弦的属和弦，所以是应用最广泛的一个副属和弦。

重属和弦解决到：Ⅴ、$Ⅴ_7$是最常用的解决方法。在解决到$Ⅴ_7$时，重属和弦的升下属音半

音下行到属七和弦的七度音，或者升下属音进入属音，而在另一声部中出现属七和弦的七度音，这种对斜关系可用。

重属Ⅶ级和弦解决到属和弦时，属和弦可以重用导音。

重属和弦可以先进入Ⅰ级四六和弦再进入属和弦。

重属和弦也可以根据适当的位置解决到Ⅰ级原位或第一转位。

Ⅴ、$Ⅴ_7$、Ⅶ

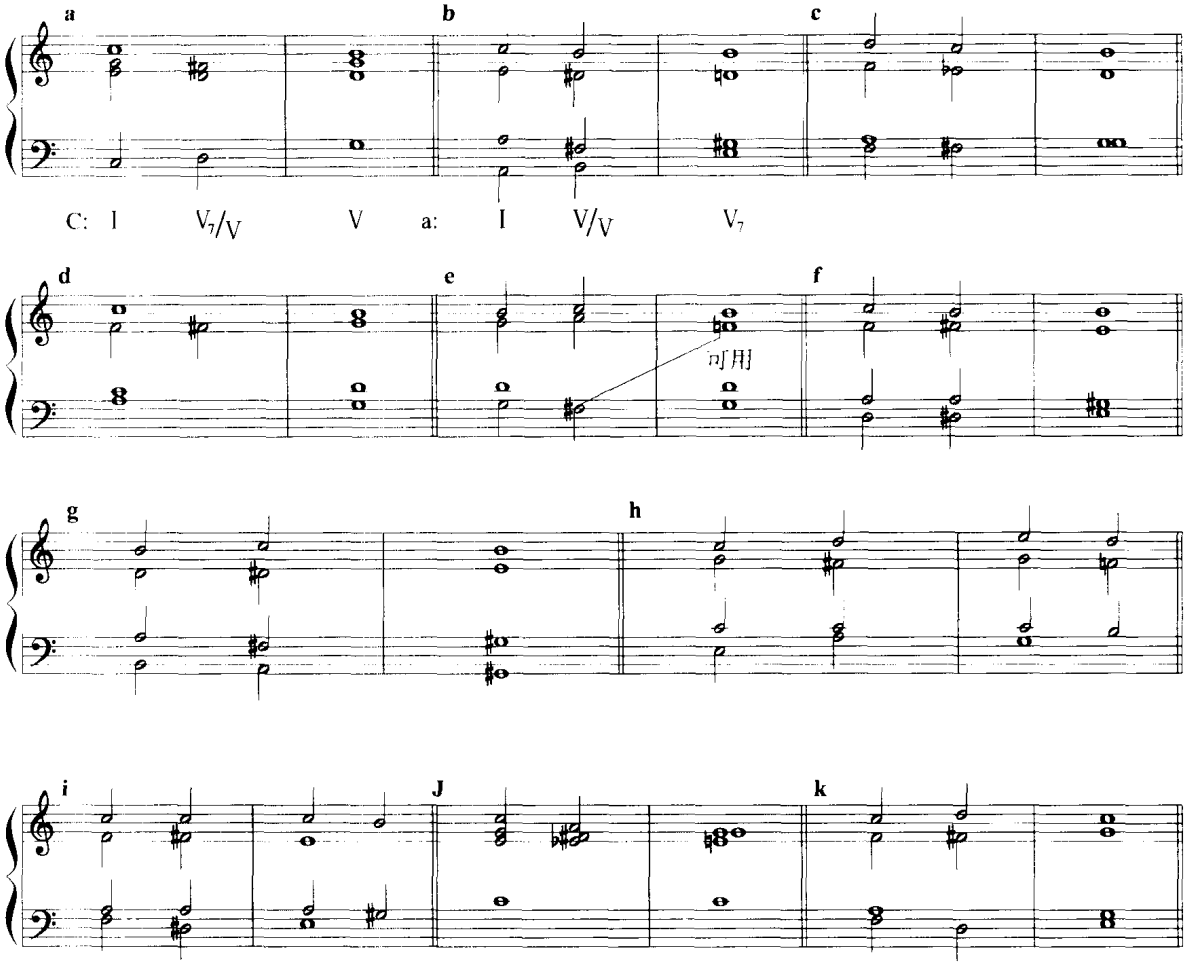
本调各级和弦— Ⅴ/Ⅱ — Ⅰ

(Ⅶ/Ⅱ)

Ⅳ

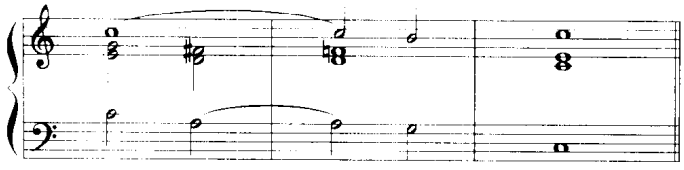
重属和弦常用：三和弦、七和弦和Ⅶ级七和弦的形式。重属Ⅶ级七和弦可以用半减七和弦或减七和弦的形式。

例 300



重属和弦在声部半音进行的处理中还可以进入下属和弦，升下属音半音下行到下属音。

例 301



重属和弦的应用方式，大致有以下三种：

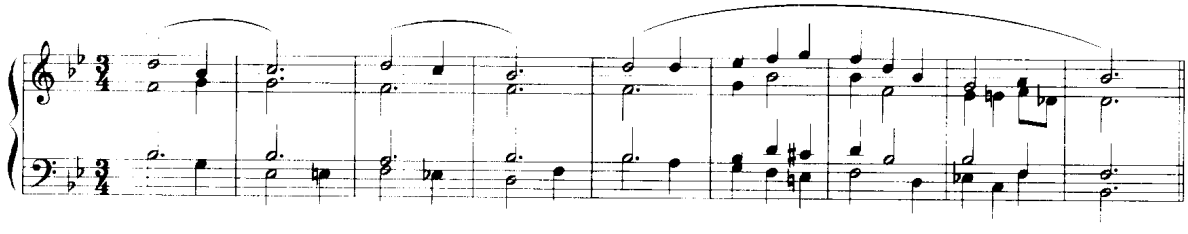
(1) 作为完全终止式的组成和弦，代替原来的下属和弦而构成 T—DD—D—T 的进行，或者与下属和弦一起构成复杂的终止式和声进行：T—S—DD—D—T。

(2) 用于属和弦之前，构成 DD—D 的和声进行。

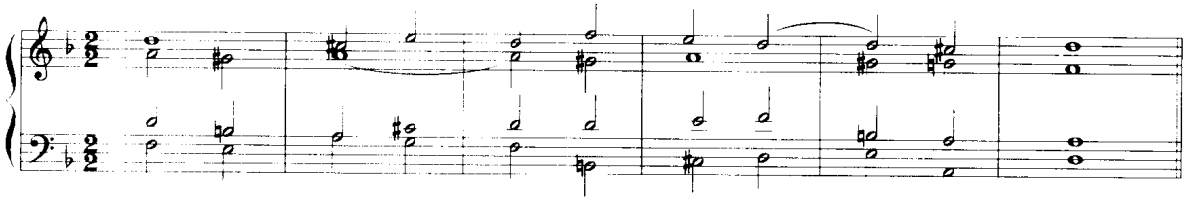
(3) 作为经过性、辅助性、倚音性和弦应用，用于结构内部。常用转位和弦，声部采取级进和保持的方法。

下面是运用重属和弦的和声写作例题和作品中的实例。

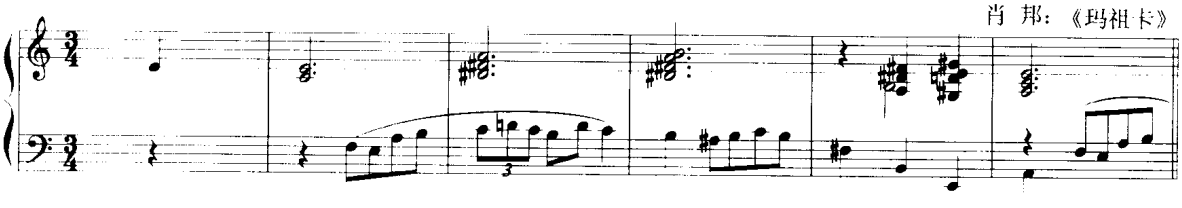
例 302



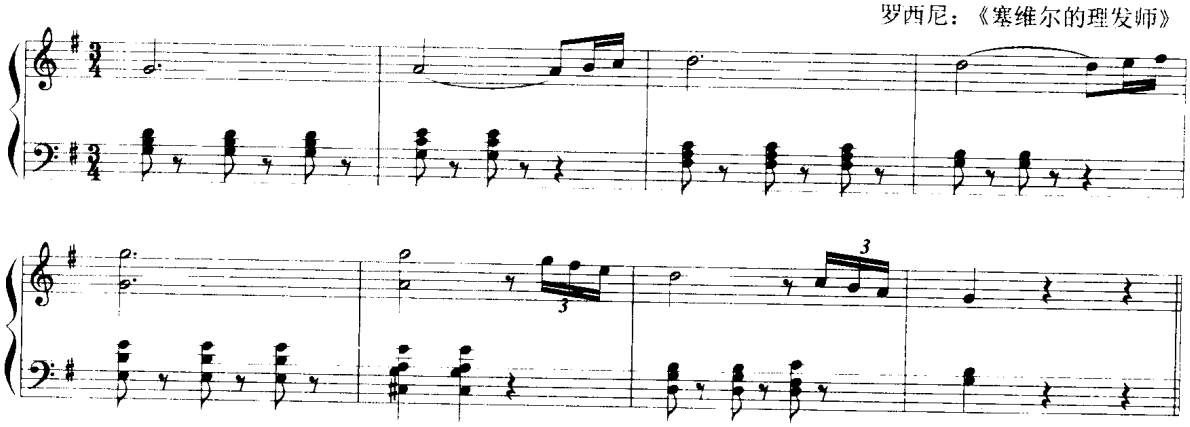
例 303



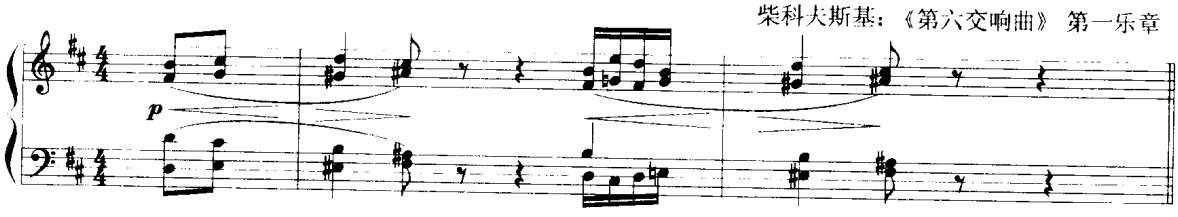
例 304



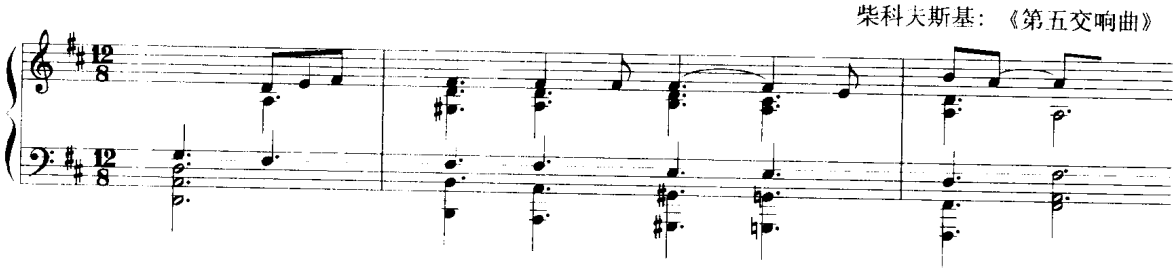
例 305



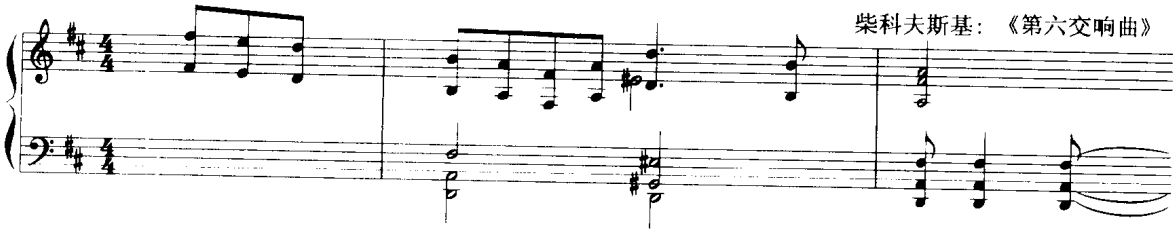
例 306



例 307

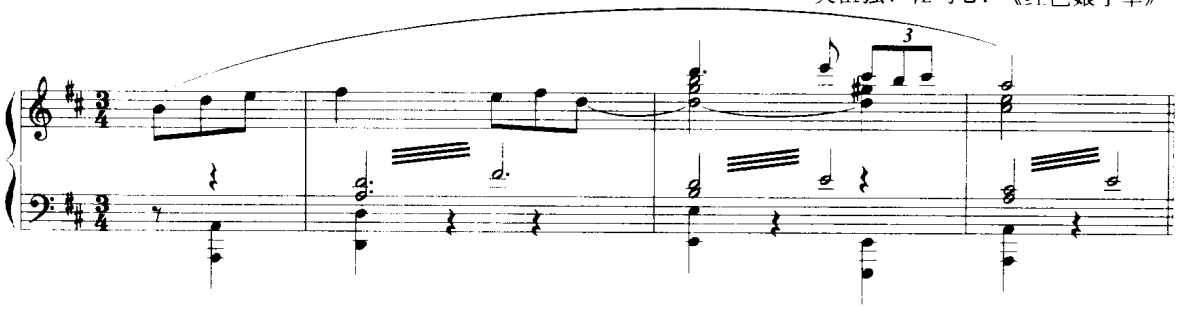


例 308



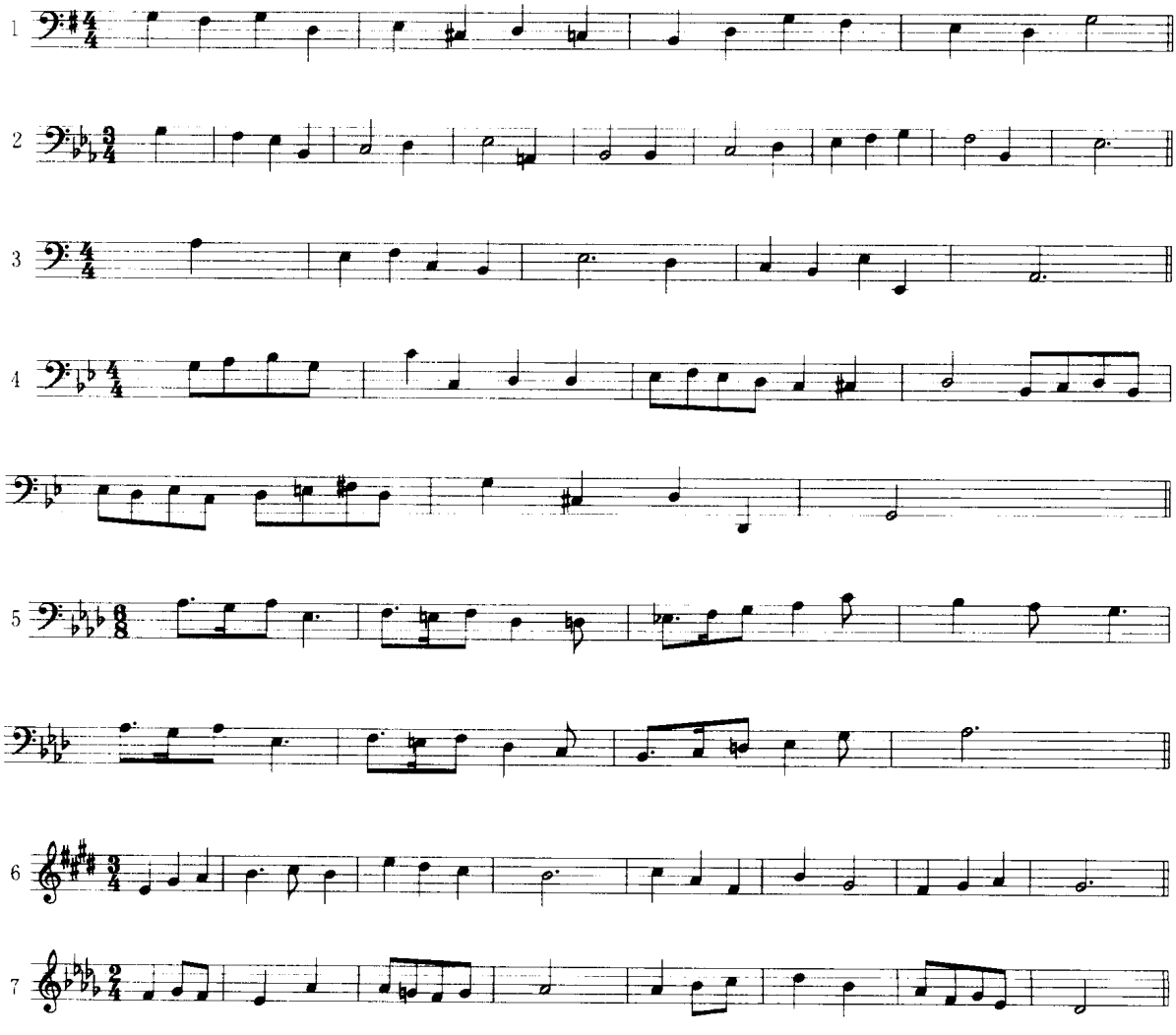
例 309

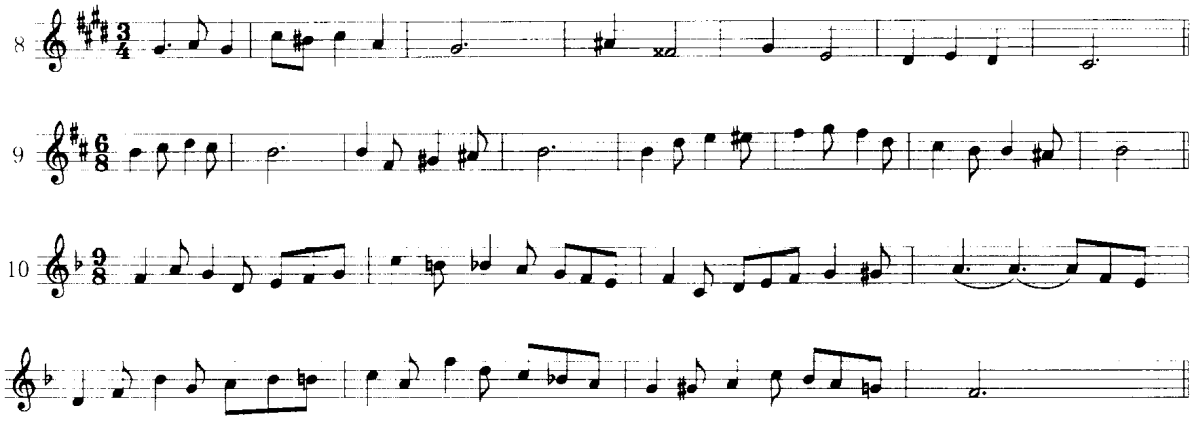
吴祖强、杜鸣心：《红色娘子军》



习 题 七

为下列低音和旋律写作四部和声，其中应用重属和弦。




8
9
10

第七章　副属和弦与副下属和弦(二)

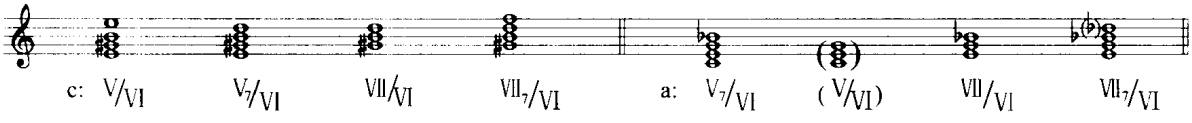
三、其他各级副属和弦

1．Ⅵ级的副属和弦：Ⅴ/Ⅵ、Ⅶ/Ⅵ。

大调中的Ⅴ/Ⅵ与Ⅶ/Ⅵ是它平行小调的属功能组和弦。

小调中的Ⅴ/Ⅵ是自然的Ⅲ级，缺少特征音(变音)，故它的三和弦不作为副属和弦，而常用副属七和弦的形式。

例 310



在这组副属和弦的前面可以应用本调其他各级和弦。它解决到Ⅵ级或Ⅳ级，有时在大调中也解决到Ⅱ级(常用第一转位)。

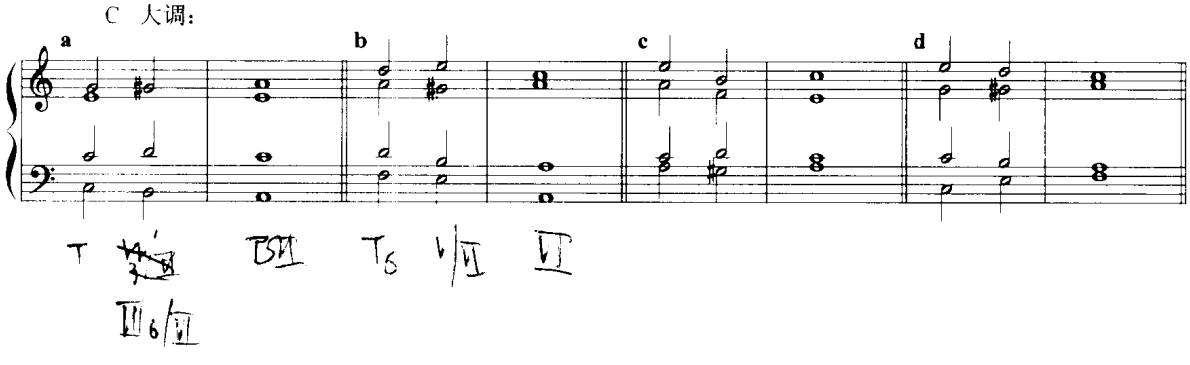
本调各级和弦 — Ⅴ/Ⅵ (Ⅶ/Ⅵ) — Ⅵ(正格进行)
— Ⅳ(阻碍进行)
— Ⅱ(阻碍进行，较少用)

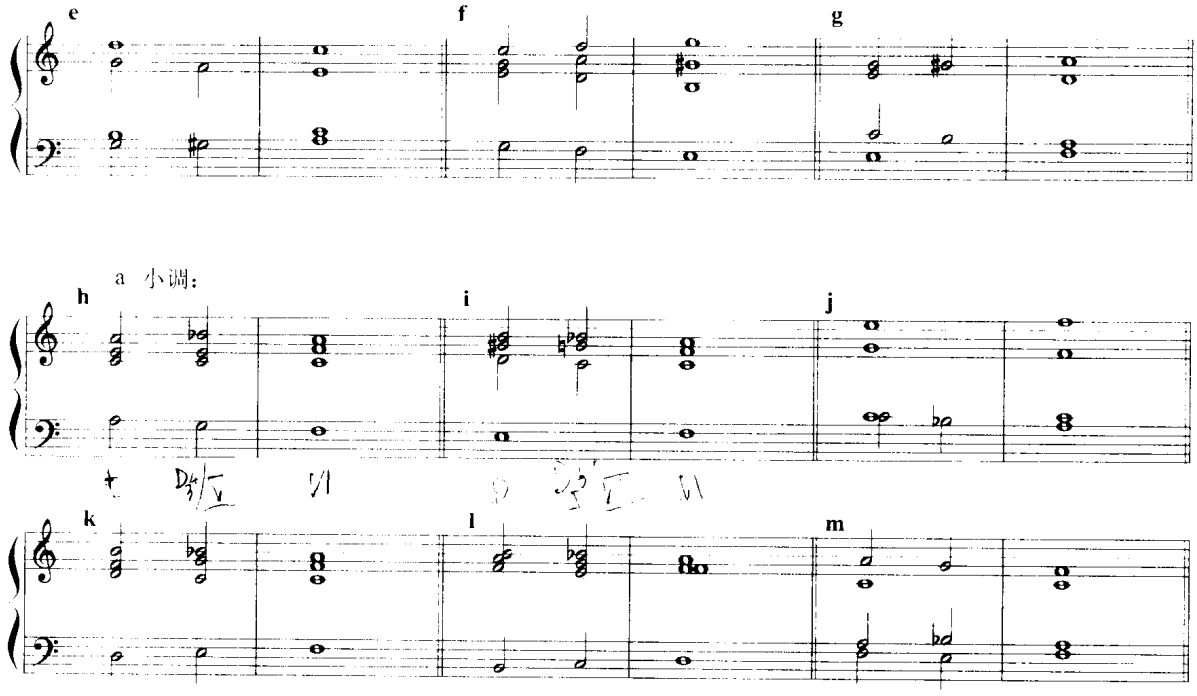
在大调的Ⅴ—Ⅵ之间常插入Ⅴ/Ⅵ(或Ⅶ/Ⅵ)，形成离调性的阻碍进行，为原来的阻碍进行增加声部的半音进行。

大调的Ⅴ/Ⅵ，亦用在半终止处。构成弗里几亚终止式。

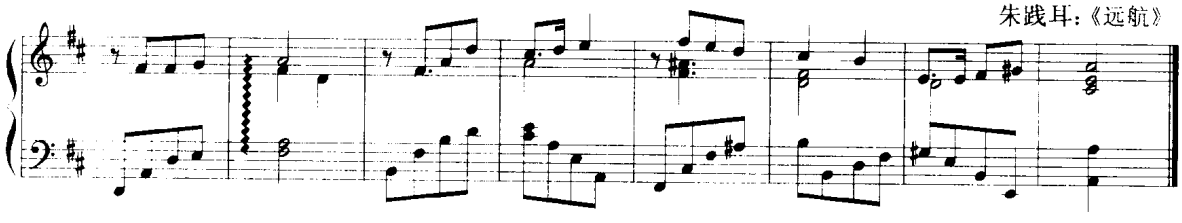
下面是这一副属和弦的各种连接方法和作品实例。

例 311

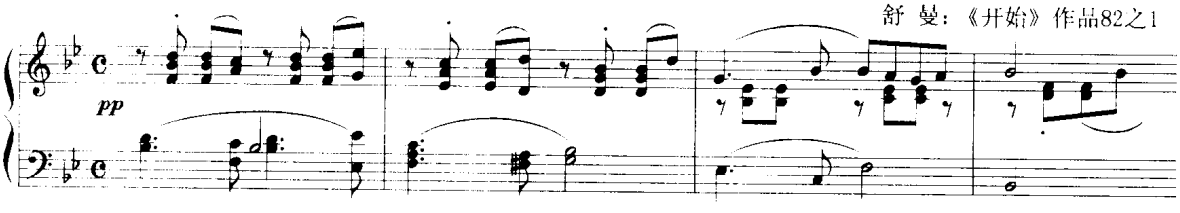




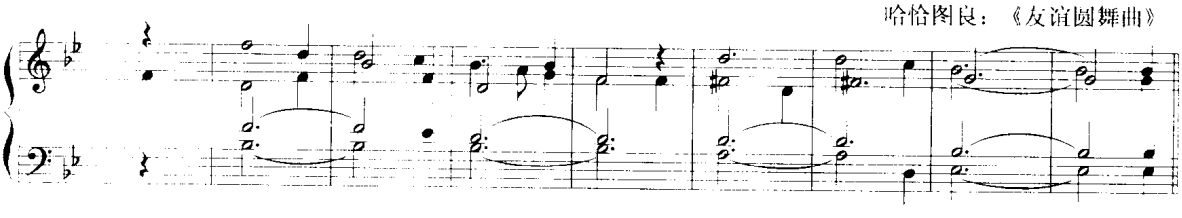
例 312



例 313

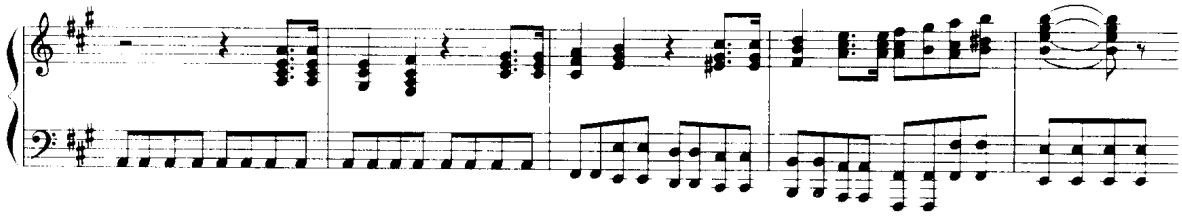


例 314



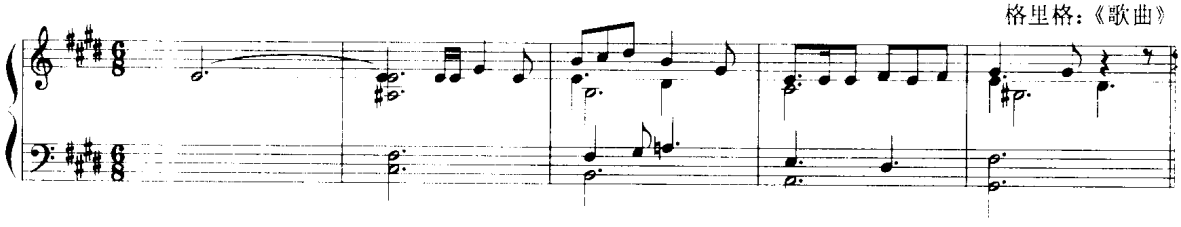
例 315

瓦格纳：《帕西法尔》



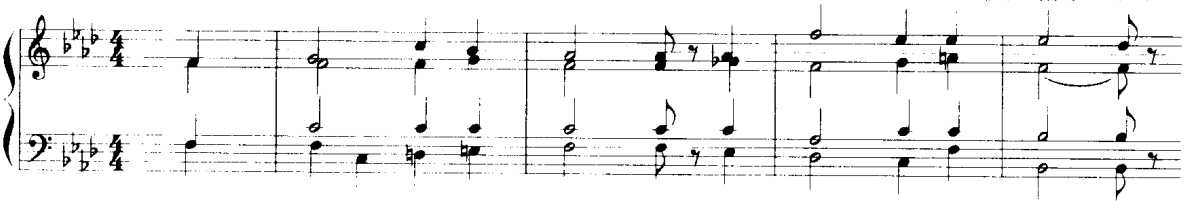
例 316

格里格：《歌曲》



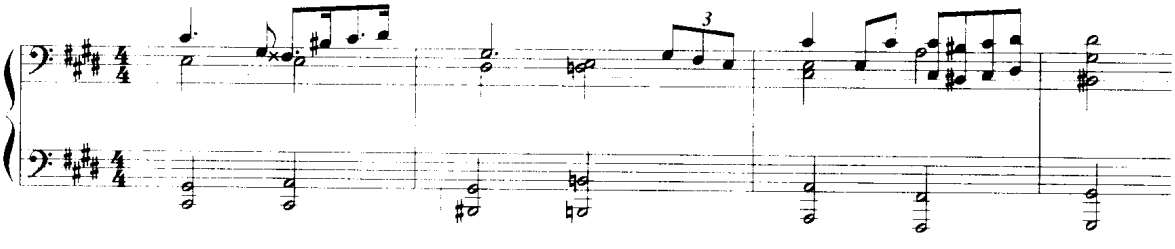
例 317

伊凡诺夫：《合唱》



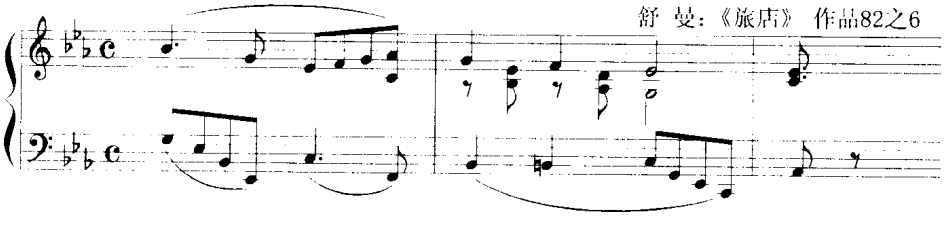
例 318

布鲁克纳：《第七交响曲》



例 319

舒　曼：《旅店》　作品82之6



2．Ⅳ级的副属和弦：V_7/Ⅳ、Ⅶ/Ⅳ。

大调的Ⅴ/Ⅳ就是主和弦，因此一般采用属七和弦或Ⅶ级和弦的形式，这个副属和弦的根音是主音，实际上也是在主和弦的基础上变化出来的。

小调的Ⅴ/Ⅳ是升高了三度音的主和弦，为了避免成为大主和弦（小调中常用为结束和弦），也常用七和弦或Ⅶ级和弦的形式。

这一副属和弦的前面可用各级和弦，它解决到Ⅳ级或Ⅱ级，有时也解决到Ⅵ级。

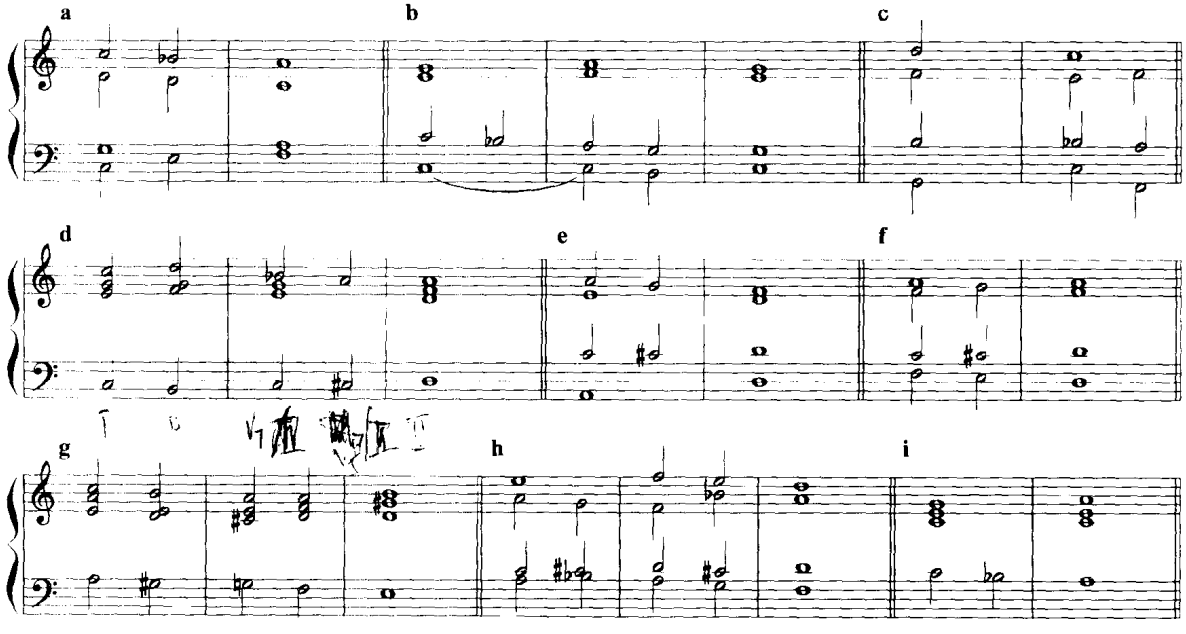
本调各级和弦 — V_7/Ⅳ（Ⅶ/Ⅳ） — Ⅳ / Ⅱ / Ⅵ（较少一些）

V_7/Ⅳ和弦常在需要加强下属和弦的作用时应用。在主题内部或者在最后终止处的下属和弦前或者在终止后的补充部分，均可应用。

大调的V_7/Ⅳ在解决到Ⅱ级时，可插入Ⅴ/Ⅱ或Ⅶ/Ⅱ。

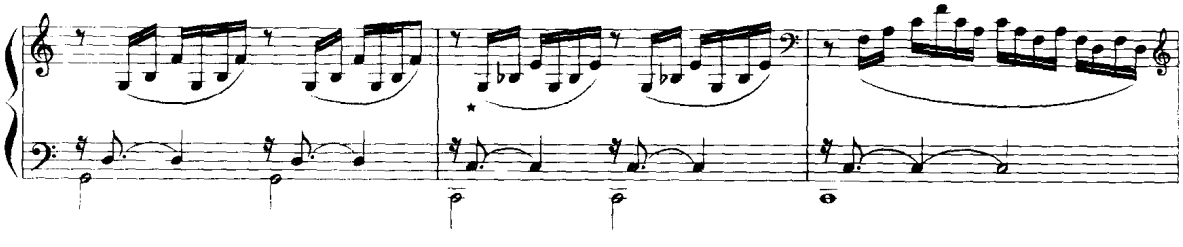
下面是这一副属和弦的各种连接方法和作品实例：

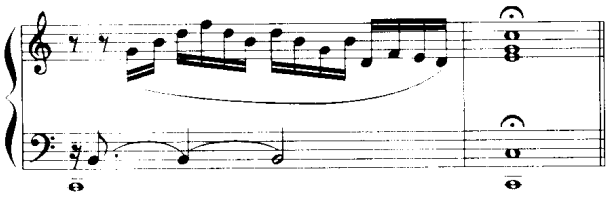
例 320



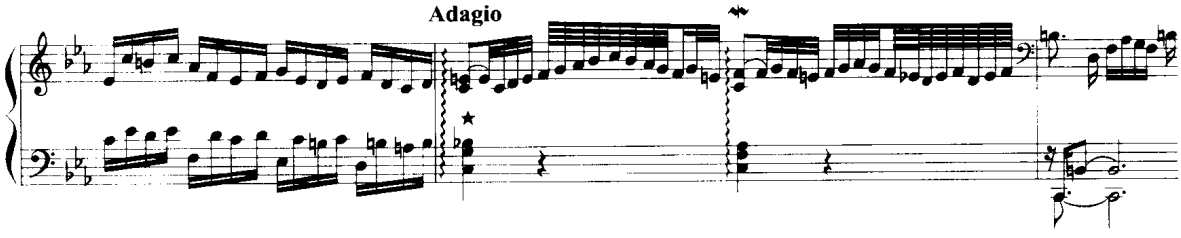
例 321

巴 赫：《平均律钢琴曲集（Ⅰ）》 之1



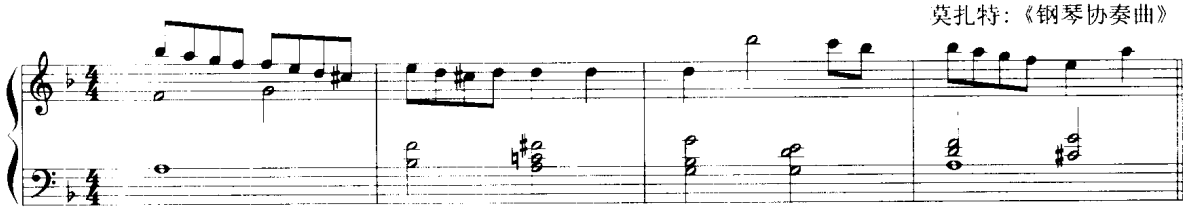


例 322



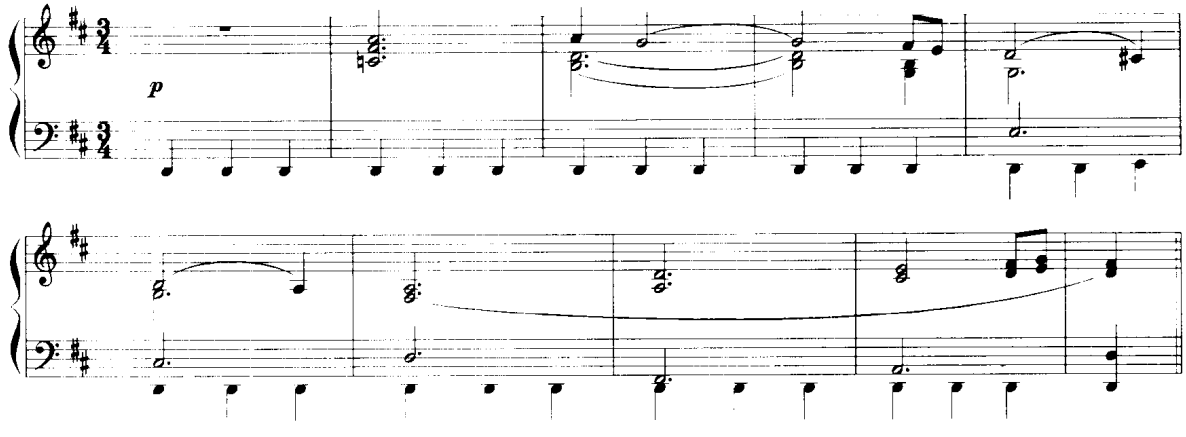
例 323

莫扎特:《钢琴协奏曲》



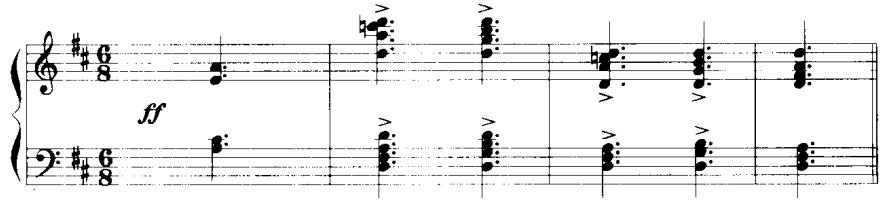
例 324

贝多芬:《钢琴奏鸣曲》作品28



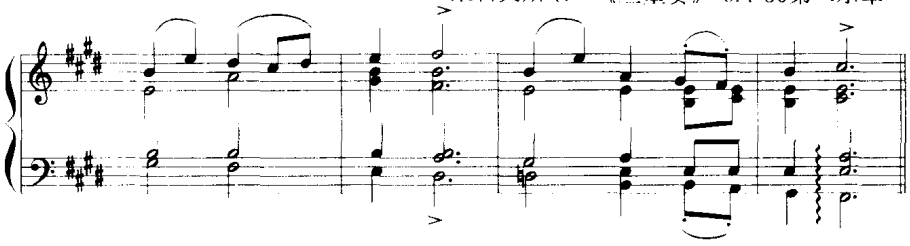
例 325

舒　曼:《儿童曲集》作品68之31



例 326

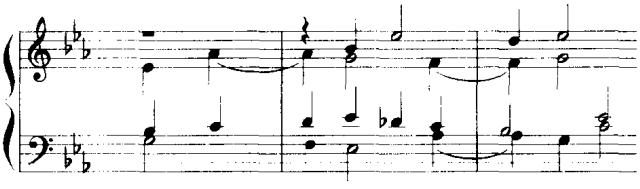
柴科夫斯基：《三重奏》 OP. 50第二乐章



V_7/Ⅳ 和弦亦由主和弦后加入七音的方法出现，如例 327。

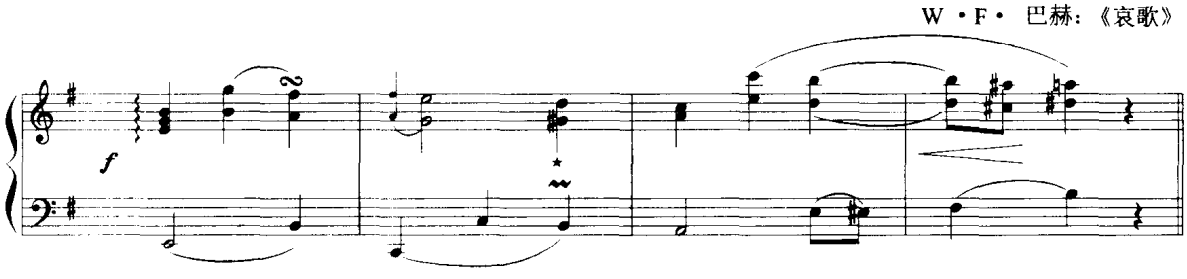
例 327

巴 赫：《平均律钢琴曲集(I)》之7



例 328

W·F· 巴赫：《哀歌》



3．Ⅱ级的副属和弦：Ⅴ/Ⅱ、Ⅶ/Ⅱ。

目前这一和弦只用于大调。因小调Ⅱ级是减三和弦，不能作为临时主和弦，所以不用它的副属和弦。

这个和弦的前面可接本调各级和弦，它解决到Ⅱ，有时也解决到重属和弦、Ⅳ级或Ⅴ级。它不作阻碍解决到Ⅶ级，因Ⅶ级是减三和弦。

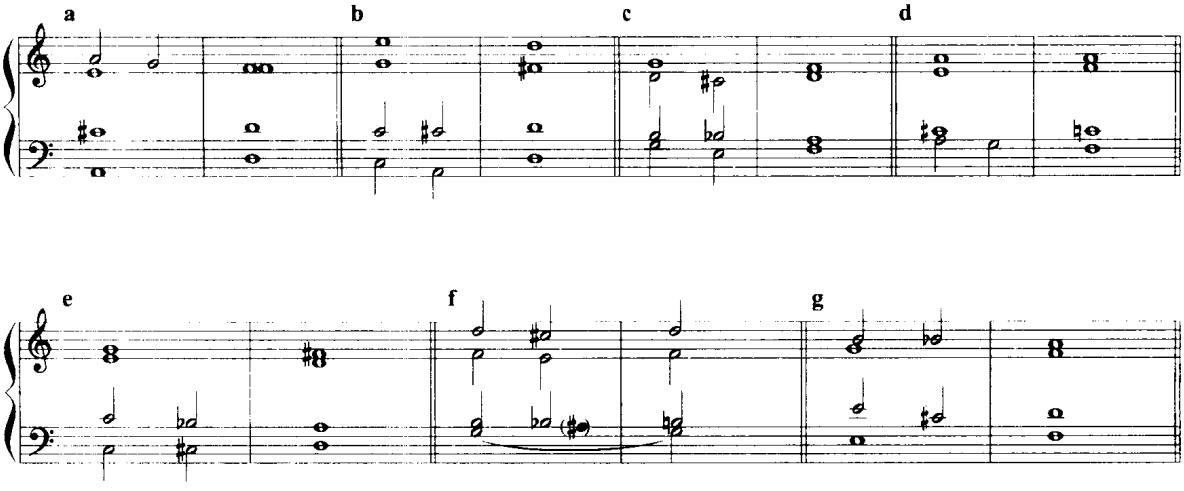
本调各级和弦——Ⅴ/Ⅱ—(Ⅶ/Ⅱ)
- —Ⅱ
- —Ⅴ/Ⅴ
- —Ⅳ
- —Ⅴ(类似重属和弦解决到主和弦的方式)

解决到重属和弦时，成为重属和弦的属和弦(DDD)。

这个副属和弦起加强下属功能和声的作用。

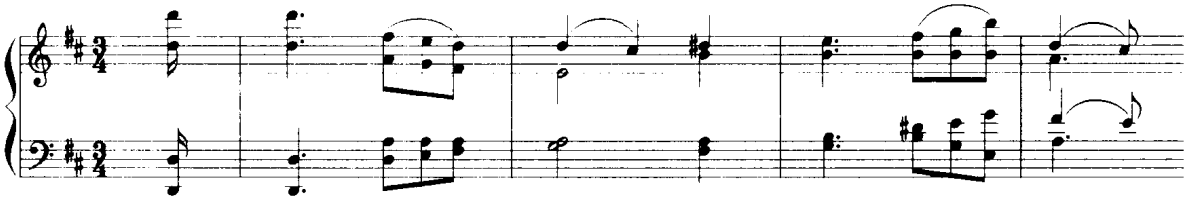
下面是这一副属和弦的各种连接方法和作品实例。

例 329



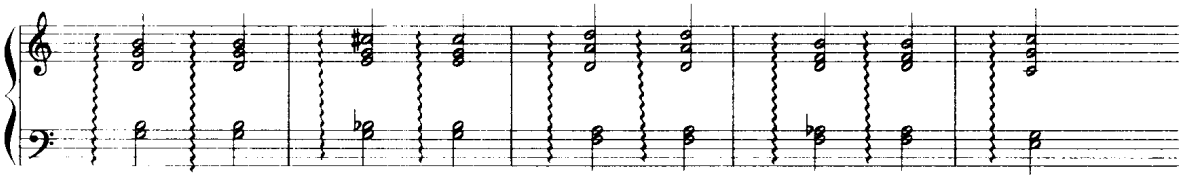
例 330

贝多芬：《第二交响曲》



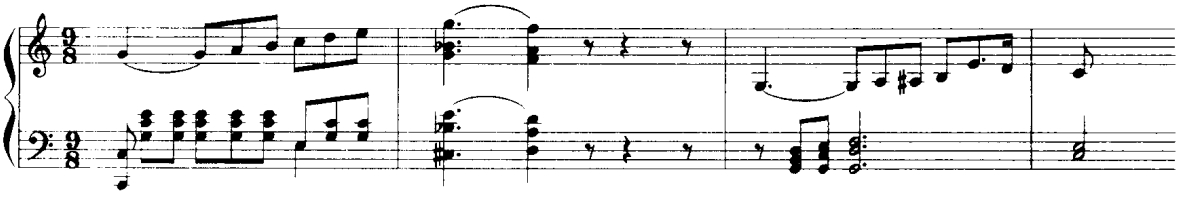
例 331

巴赫：《平均律钢琴曲集 (I)》之1(图式)



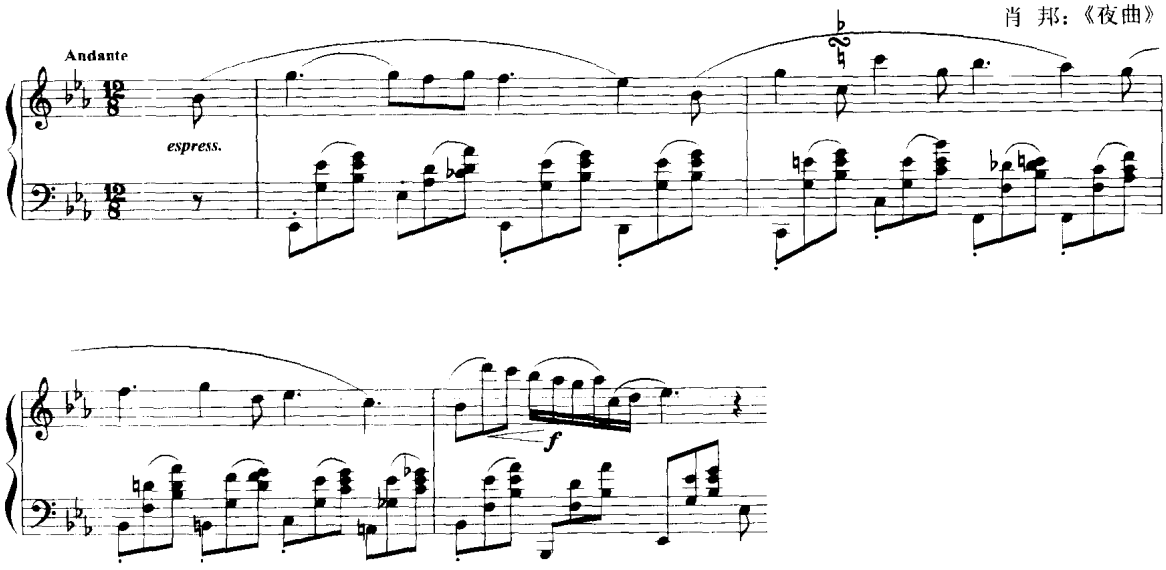
例 332

古里辽夫：《在我生活的黎明时刻》



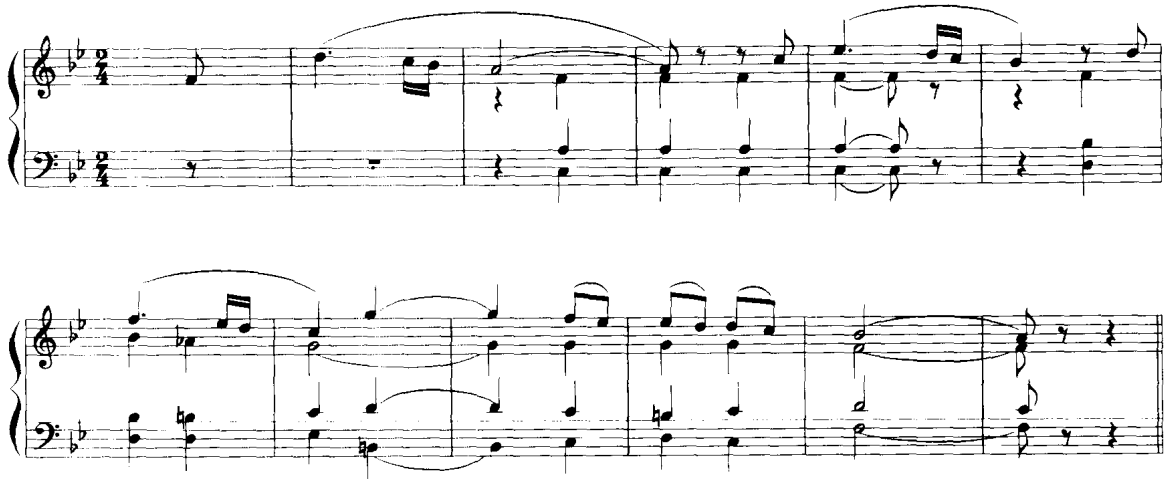
例 333

肖 邦：《夜曲》



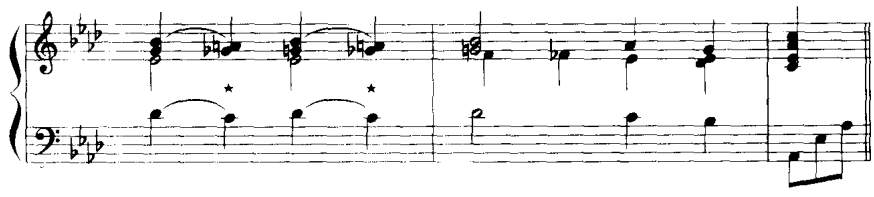
例 334

柴科夫斯基：《夜》



例 335

施特劳斯：《神秘》



★作为属七的半音辅助和弦

4. Ⅲ级的副属和弦：Ⅴ/Ⅲ、Ⅶ/Ⅲ。

在小调中这个副属和弦实际上是自然小调的Ⅶ级，它的正格进行与平行大调的属——主相同。它的前面可用：Ⅰ、Ⅵ、Ⅳ等和弦，进入Ⅲ级后可接以Ⅵ、Ⅳ等和弦。也可以接本调的属和弦组(和声小调)进入主和弦。

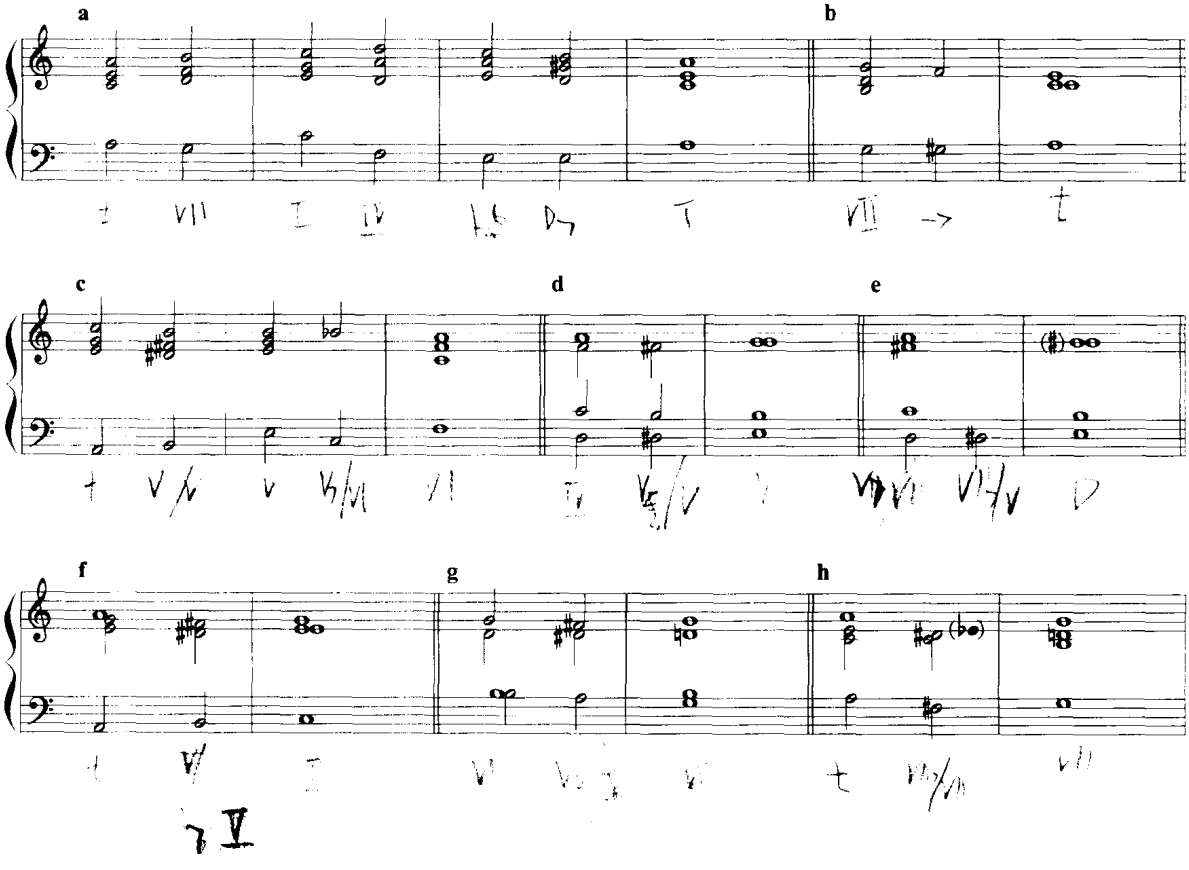
大调中这个副属和弦的应用较少，因为它的临时主和弦Ⅲ级和弦一般应用较少。除正格进行外，它可以作阻碍进行解决到主和弦。也可进入本调属和弦，变音半音下行。$Ⅶ_7$/Ⅲ由于与$Ⅶ_7$/Ⅴ可以作等音变换，所以在解决到属和弦时，等于是$Ⅶ_7$/Ⅴ。

小调：Ⅰ、Ⅵ、Ⅳ等— Ⅴ/Ⅲ (Ⅶ/Ⅲ) → Ⅲ / Ⅴ

大调：本调各级和弦— Ⅴ/Ⅲ (Ⅶ/Ⅲ) → Ⅲ(或Ⅴ/Ⅵ) / Ⅰ / Ⅴ

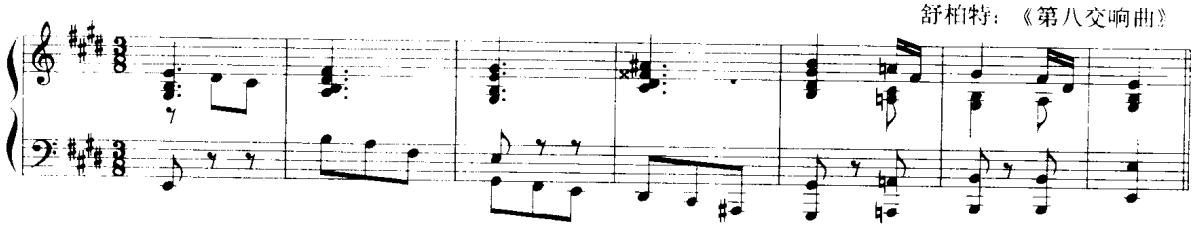
下面是这一副属和弦的各种连接方法和作品实例。

例 336



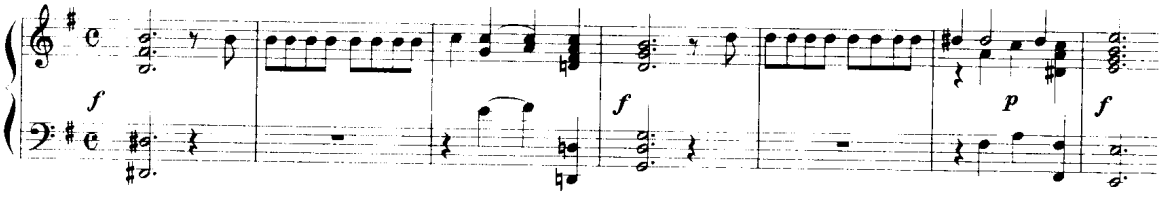
例 337

舒柏特：《第八交响曲》



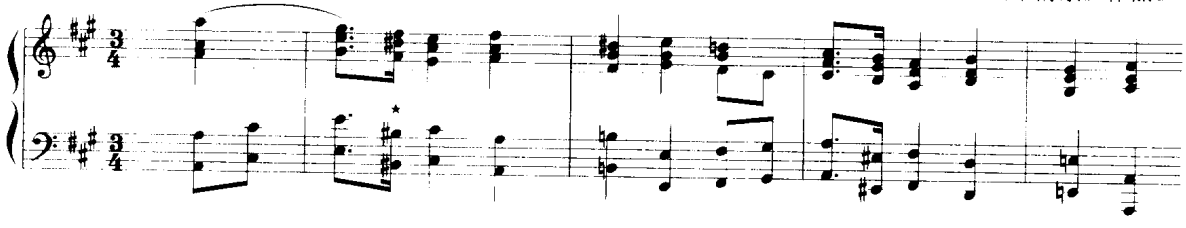
例 338

格鲁克：《伊菲格妮在奥里德》



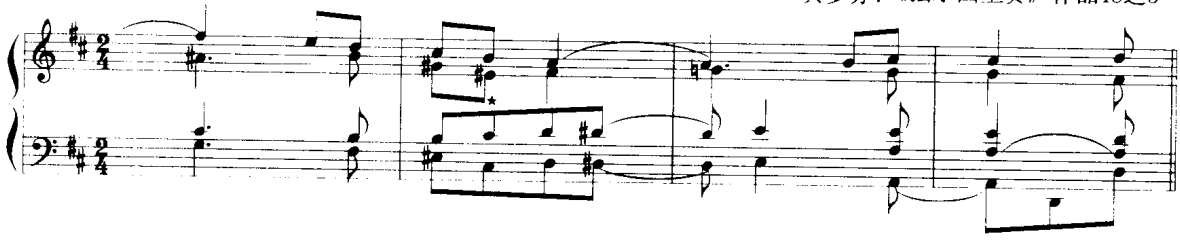
例 339

舒 曼：《童年情景》作品6



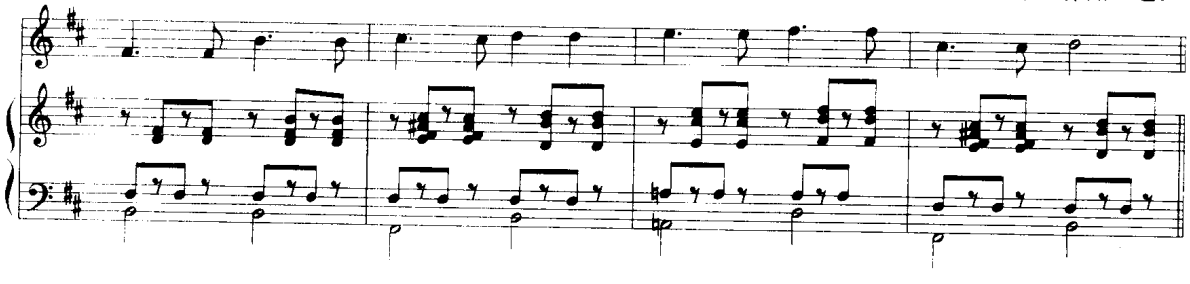
例 340

贝多芬：《弦乐四重奏》作品18之5



例 341

舒 曼：《敌对的兄弟》作品49之2



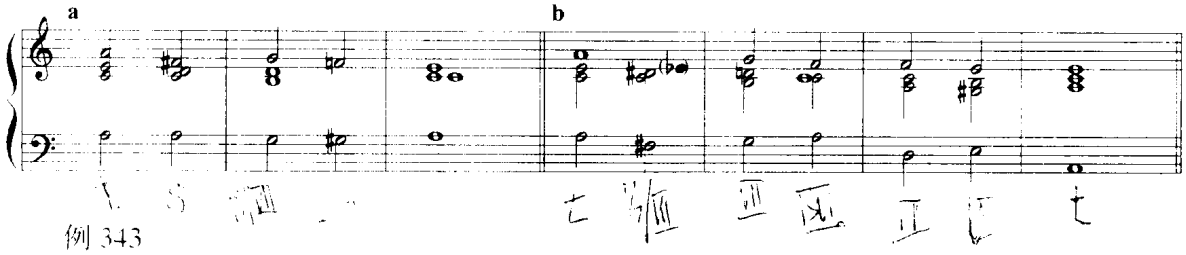
5. Ⅶ级的副属和弦：Ⅴ/Ⅶ、Ⅶ/Ⅶ。

由于大调的Ⅶ级是减三和弦，所以不用它的副属和弦。

小调的Ⅴ/Ⅶ、Ⅶ/Ⅶ，相同于平行大调的重属和弦，也相同于旋律小调式含有#Ⅵ级音的下属和弦。它的前面可接本调各级和弦。它解决到自然的Ⅶ级和弦或解决到属和弦。在解决到属和弦时，实际上只是旋律小调的下属和弦进入属和弦的意义，已失去副属和弦的作用。进入Ⅶ级后可接下属功能和弦或直接进入属和弦。

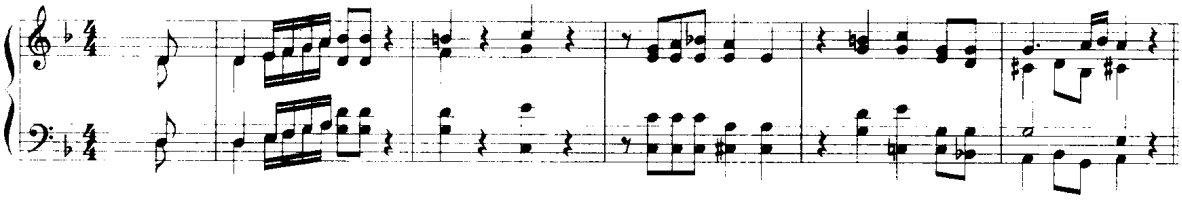
下面是这一副属和弦的连接方法和作品实例。

例 342



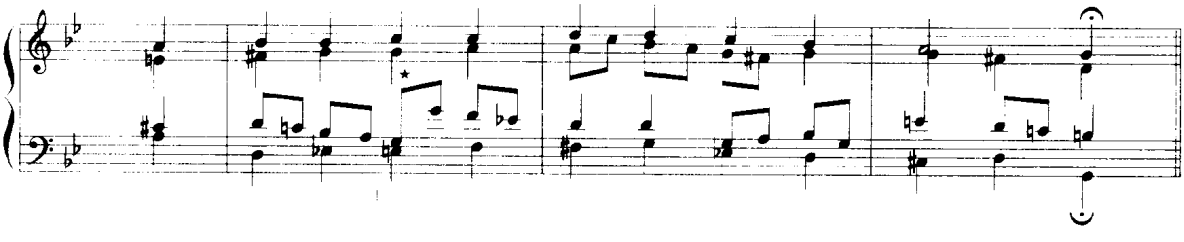
例 343

舒 曼：《合唱》



例 344

巴 赫：《圣咏》



四、副属和弦的其他形式

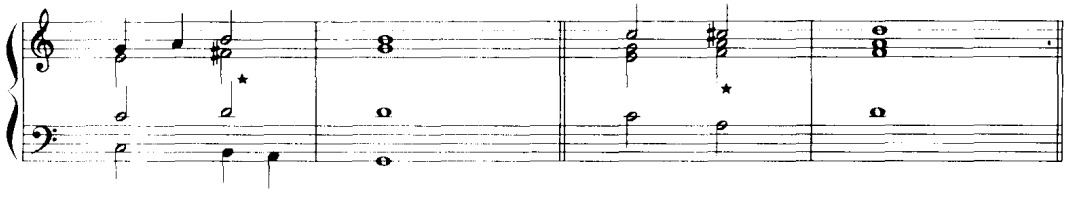
副属和弦常用的和弦级数是Ⅴ级与Ⅶ级，常用的和弦结构是三和弦、属七和弦与减七和弦，常用的和声进行是四度上行与二度上行。但有时在作品中，根据风格、表现要求等原因，还运用副属九和弦、Ⅲ级与其他的进行方式。

1. 副属Ⅲ级。

副属Ⅲ级在大调(临时主和弦为大三和弦)是小三和弦，在小调(临时主和弦是小三和弦)是

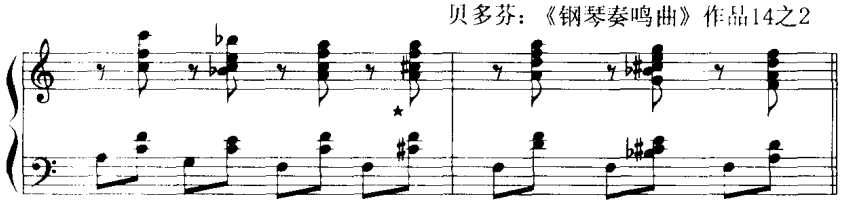
增三和弦，它们常用第一转位的形式，也用其他位置，解决到临时主和弦。

例 345



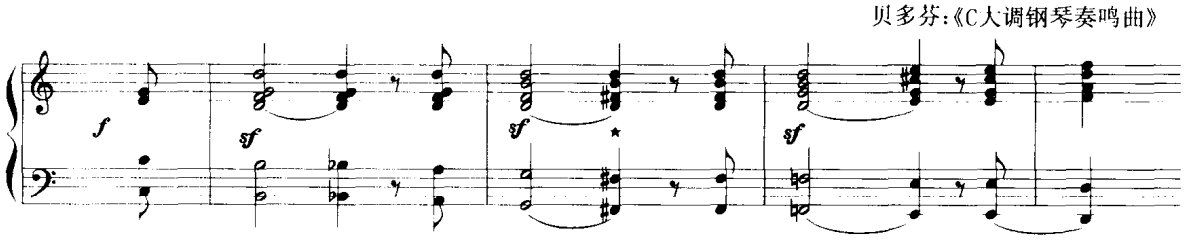
例 346 是 C 大调的 III^{1}/II，由 IV 级自然和弦的五度音作半音上行而形成。

例 346

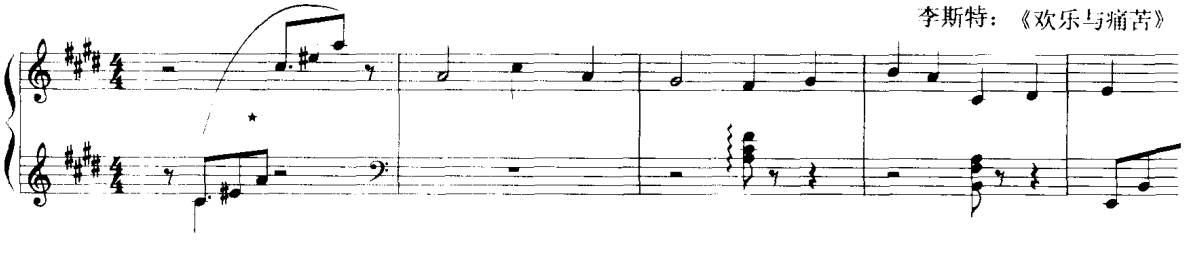


例 347 第二小节的 III/V（$^{\#5}VII$），解决至 V_7 的第三转位，低音半音下行。

例 347



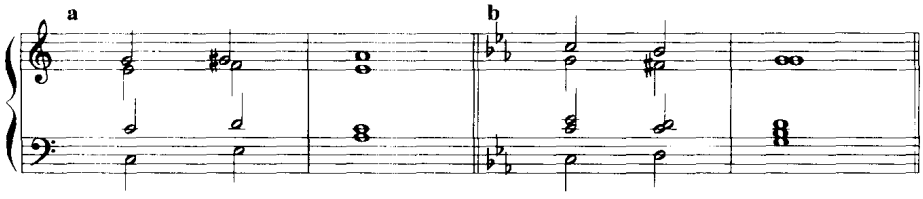
例 348



2. 副属九和弦、副属七-九-十三和弦

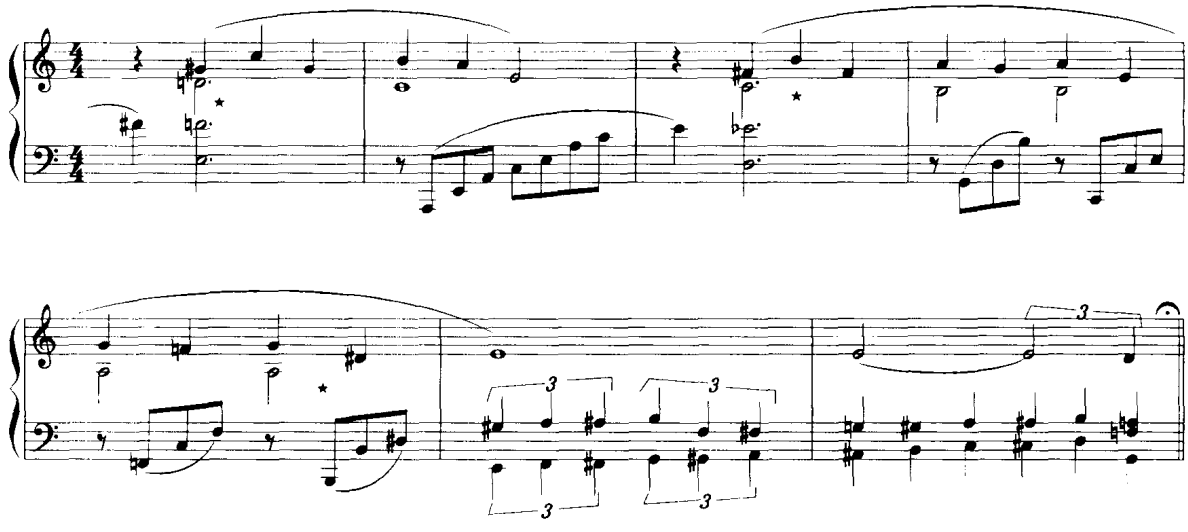
副属九和弦、副属七-九-十三和弦在浪漫派以后的作品亦常应用，主要解决至它的临时主和弦。

例 349



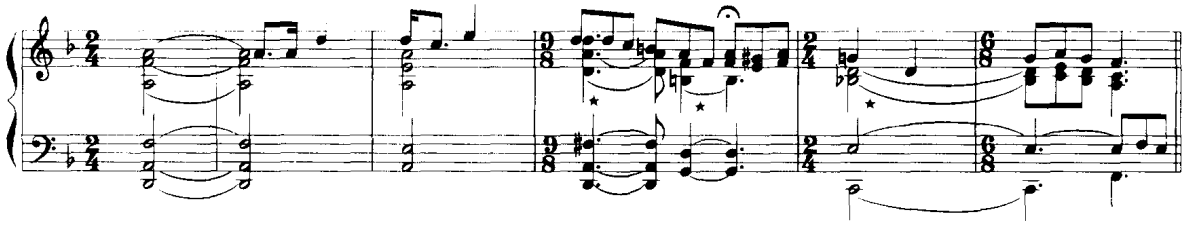
例 350

格里格：《旋律》



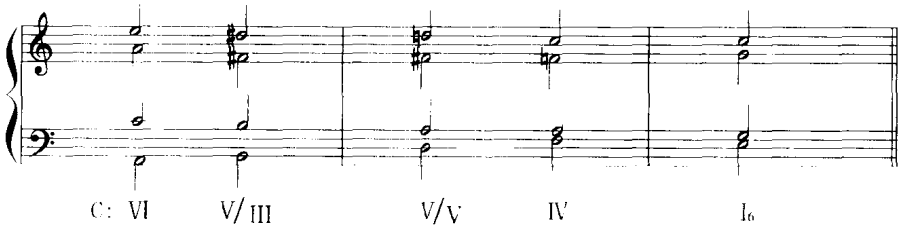
例 351

柯达伊：《歌曲》作品1



在声部保持半音化进行的条件下，副属和弦作其他非正规的和声连接。这种进行方式实际上只是和弦结构具有副属和弦性质，而前后和弦之间的关系有时失去副属和弦的功能意义与相互联系作用，这种情况较为少见。

例 352



五、副属和弦的连锁进行

当一个副属和弦进入到另一个副属和弦时，即构成连续的副属和弦，称副属和弦的连锁进行。副属和弦在连锁进行时，其和弦结构可为三和弦、属七和弦或减七和弦，也可用半减七和弦的结构。在连锁进行中，各副属和弦可保持同一种和弦结构，也可改变结构形态。常用的是七和弦的结构形式。

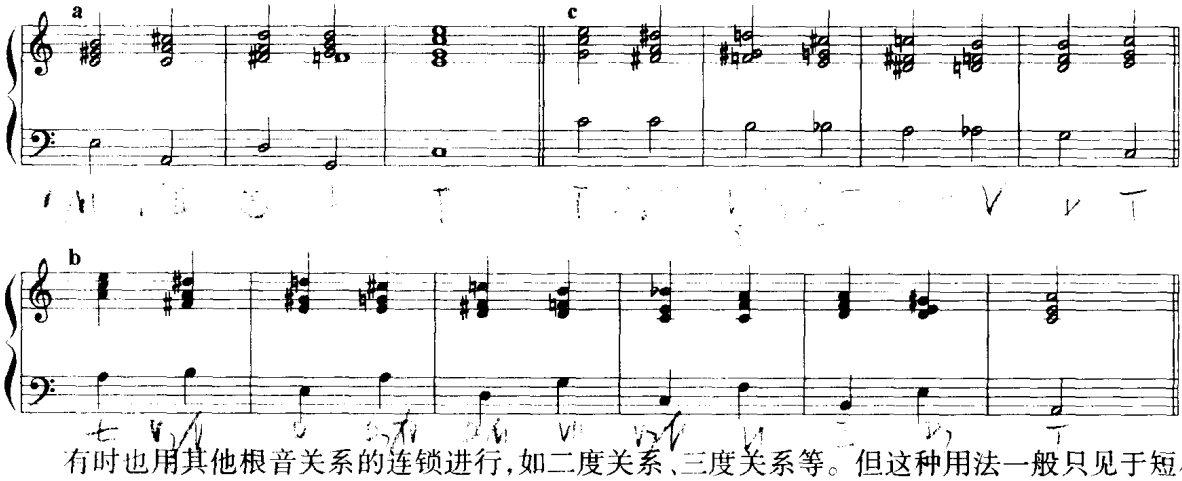
连锁进行常采取根音连续四度上行的方法（类似重属和弦进入到属和弦）。声部处理方法与单独的副属和弦的进行原则相同。

连续的副属和弦增加了和声进行中的半音进行与紧张度，构成不断发展的效果。在较长的连续中能造成调性模糊的作用，特别是在减七和弦的连续时。

副属和弦连锁进行中，音的重复与省略，根据声部进行的需要而定。

例 353 是副属和弦连锁进行的几种类型：(a) 为副属三和弦的连锁进行；(b) 为副属七和弦的连锁进行；(c) 为副属Ⅶ级减七和弦的连锁进行。

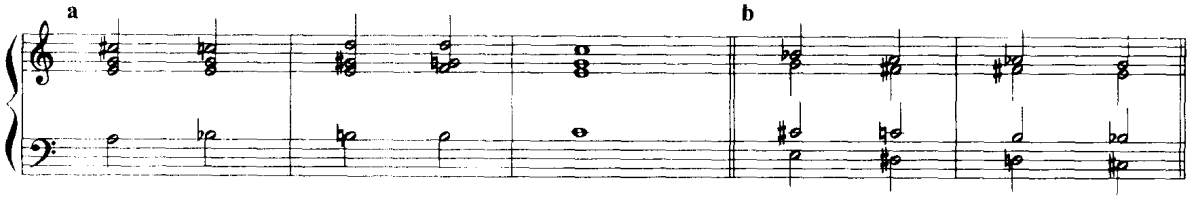
例 353

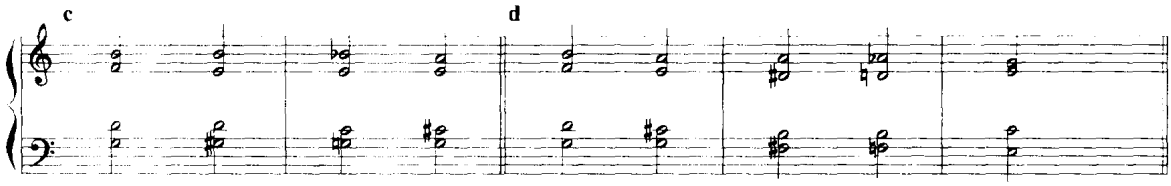


有时也用其他根音关系的连锁进行，如二度关系、三度关系等。但这种用法一般只见于短小的片断内。

例 354 之 a 为属七和弦根音关系连续三度上行；b 为减七和弦结构的副属Ⅶ级七和弦，作根音关系二度上行与三度下行相结合的、各声部半音平行下行的和声进行；c 为属七和弦根音三度下行的连锁进行；d 为根音连续二度上行的副属七和弦连锁进行。

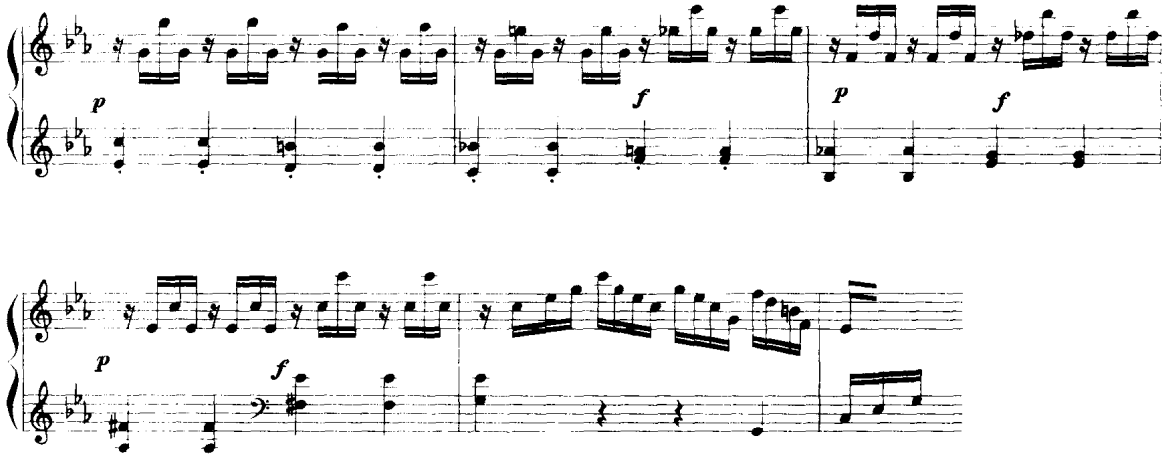
例 354





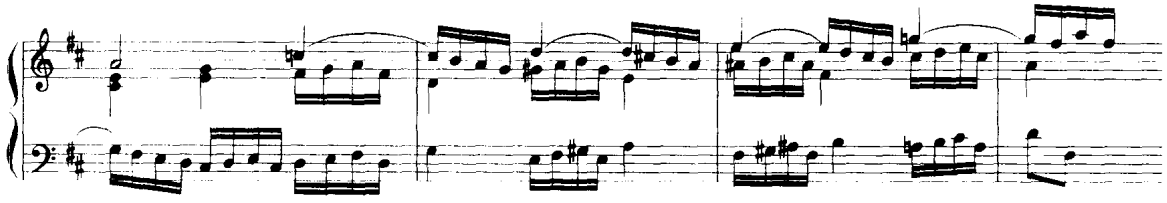
例 355

C. P. E. 巴 赫：《视唱》



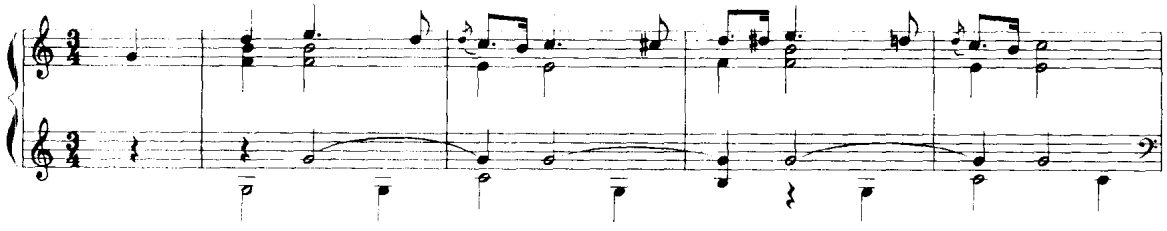
例 356

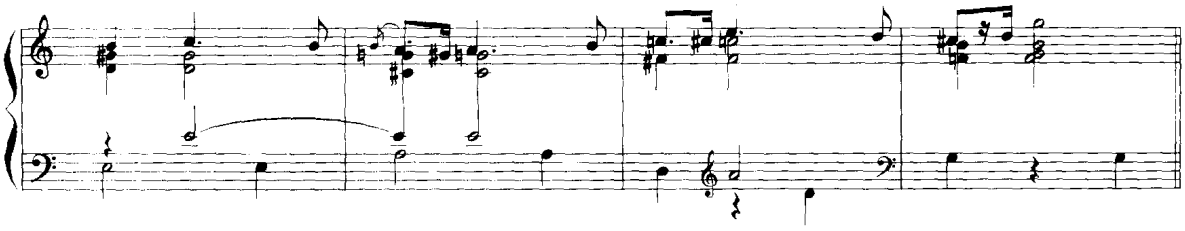
莫扎特：《小步舞曲》



例 357

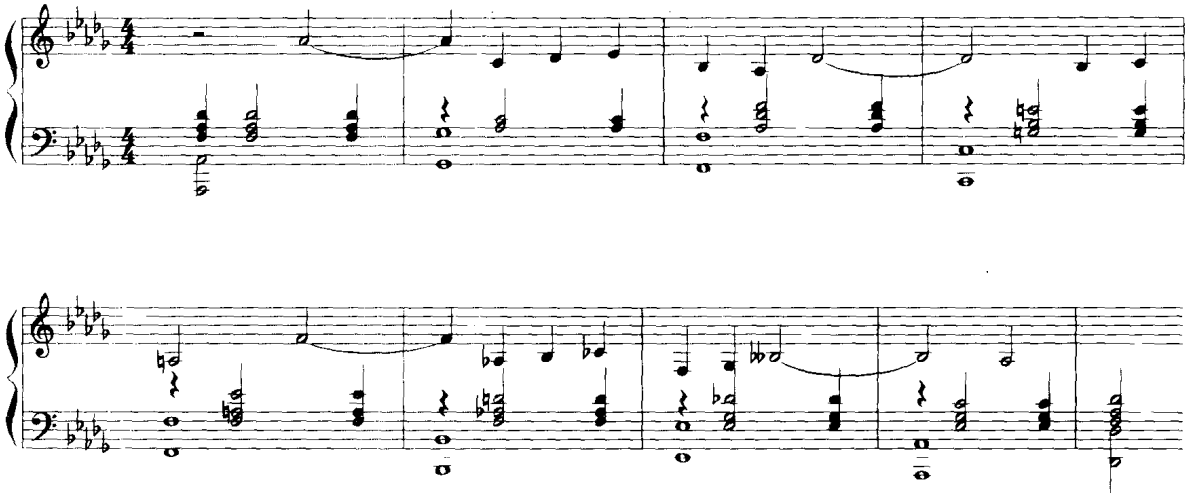
肖　邦：《玛祖卡》作品33之3





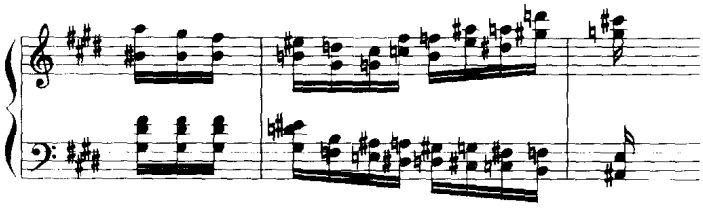
例 358

柴科夫斯基：《罗米欧与朱丽叶》



例 359

肖 邦：《练习曲》作品10之3



六、副属和弦的几种应用方式

上面介绍的是副属和弦的各种处理方法。在实际创作中，副属和弦的应用根据它们的时值长短、节拍位置等差别而具有不同的作用。下面是副属和弦在实际应用中的几种情况。

1. 用同级副属和弦来代替原来的某一小三和弦、减三和弦或七和弦，使之具有大三和弦或属七和弦的音响色彩。例如用Ⅴ/Ⅴ来代替Ⅱ级，此两者的根音是同一音级，但两者的音响色彩不同，这种应用主要起和声色彩、声部半音倾向与功能变化的作用。

2. 半音经过性、倚音性或辅助性的和声作用。

这类副属和弦在声部半音进行的基础上产生，时值较短，节拍位置不重要，因而具有半音经过性和弦与辅助性和弦的性质。

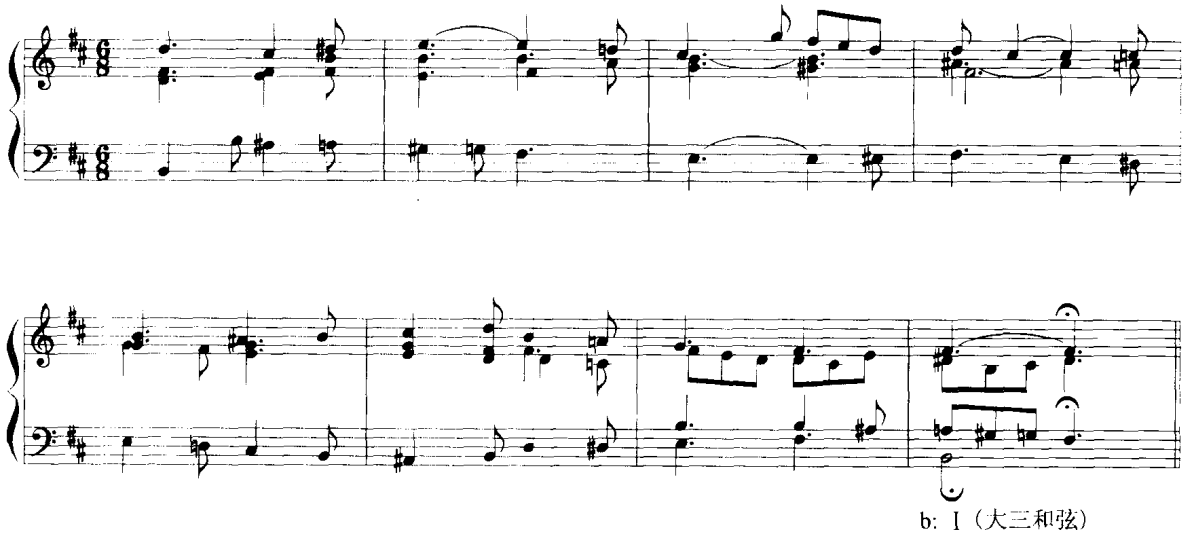
有时处于强拍，时值较长，突出半音倚音性的作用，因而属于倚音性和弦性质，依附于它解决的和弦。

3. 副属和弦时值较长的，和声作用较强调，但在结构上处于进行的过程之中，不处于停顿的部位。有时亦有明显的离调作用。

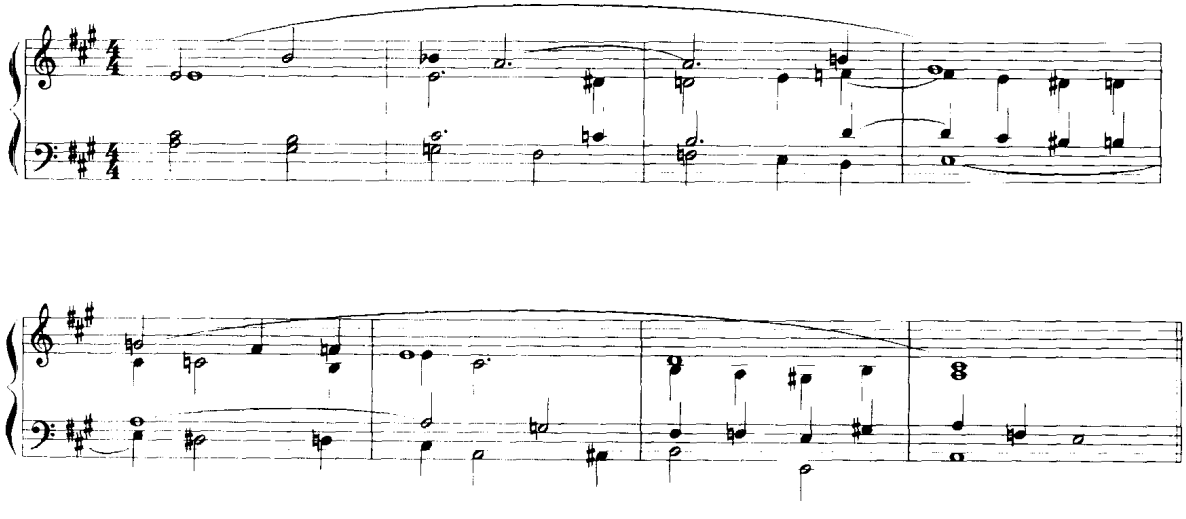
4. 副属和弦与临时主和弦处于乐句或分句的停顿处，或时值较长，有明显的离调作用，但不构成转调。在这种情况下一般不用完全的终止式。

以下是三首副属和弦的写作例题。

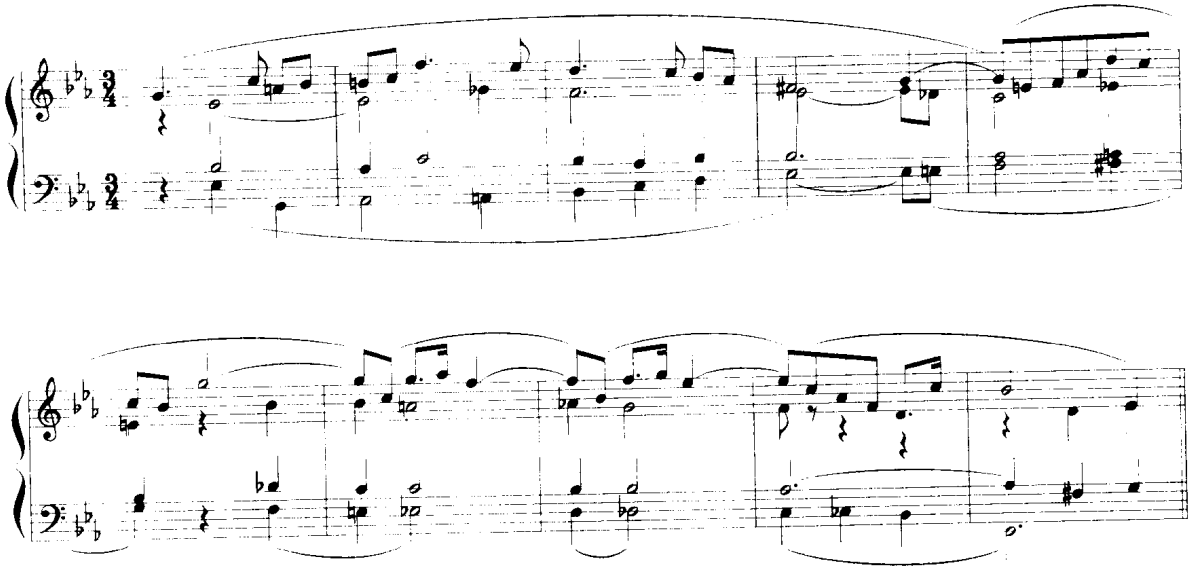
例 360



例 361



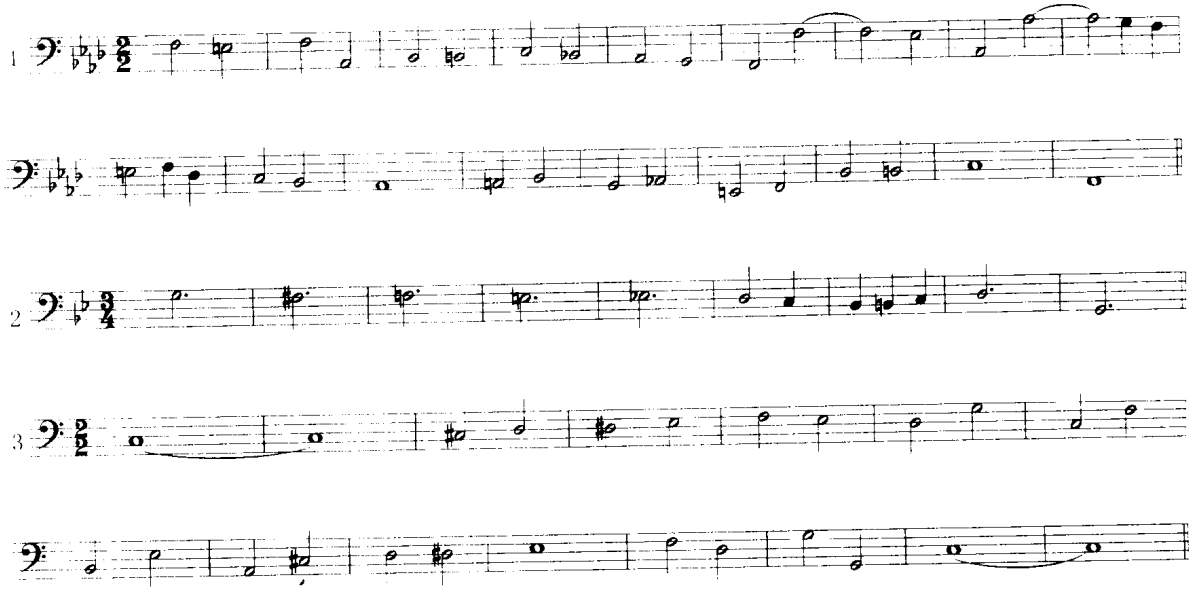
例 362



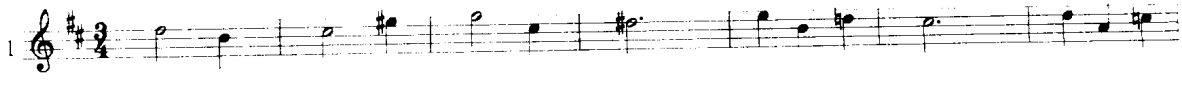
从现在起，小调结束的主和弦有时可用大三和弦，并可结束在属三和弦，作为弗里几亚终止式。

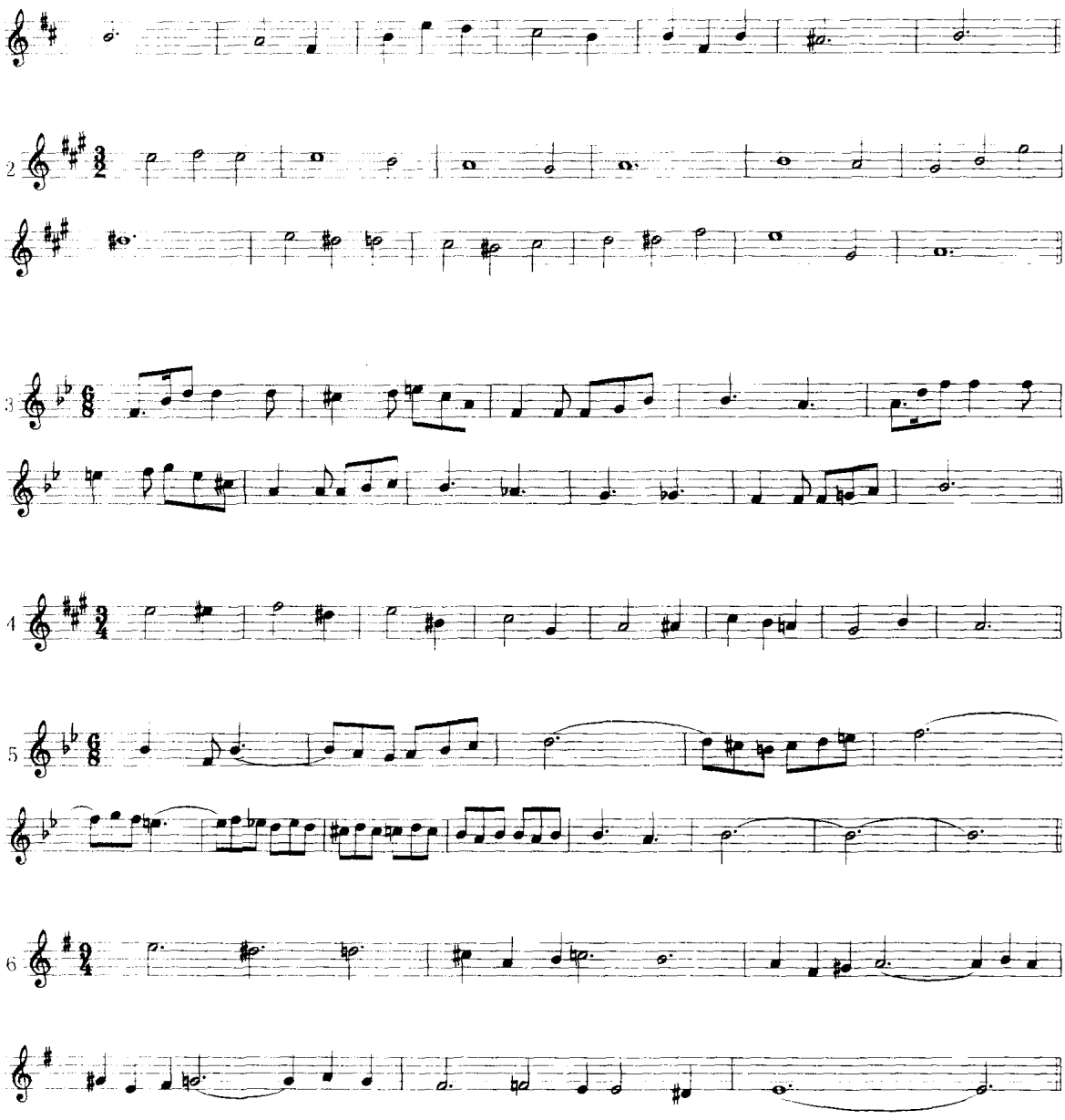
习 题 八

一、为下列低音写作四部和声。



二、运用各级副属和弦为下列旋律写作四部和声。




2
3
4
5
6

第八章　副属和弦与副下属和弦(三)

七、副下属和弦

副下属和弦与临时主和弦构成类似下属与主的关系。

副下属和弦的应用是由于将本调中下属——主、下属——属——主与下属——属的和声进行扩展到其他各级的结果。在应用时一般常与副属和弦连接为一个和声组合。

1. 副下属和弦的作用

副下属和弦的应用使离调的和声进行增加了下属和声与变格进行的作用,在声部进行中增加下行级进的倾向(下中音到属音、下属音到上中音),这与副属和弦增加导音的倾向恰巧是一种对比。

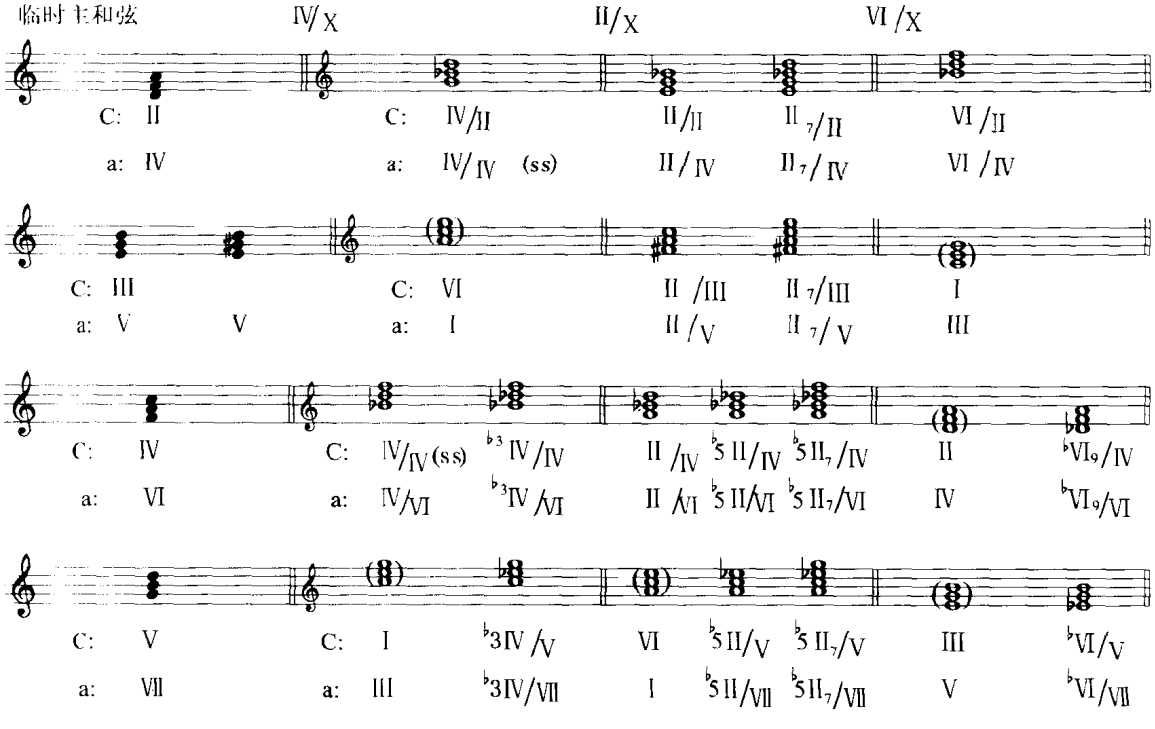
同时,副下属和弦的应用又加强了副属和弦到临时主和弦的作用,从而增加了离调的意义。

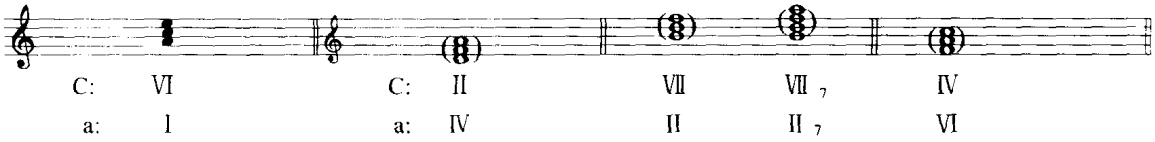
2. 各级副下属和弦的结构类型

副下属和弦主要是Ⅳ级与Ⅱ级,有时也用Ⅵ级。

下面是自然音体系各级临时主和弦的副下属和弦表。其中,有的副下属和弦即为本调的自然音和弦,它们仍具有本调的和声功能意义,不应作为副下属和弦。例 363 为各级副下属和弦表与标记方法。

例 363





从上表可以看出副下属和弦的和弦结构特点。

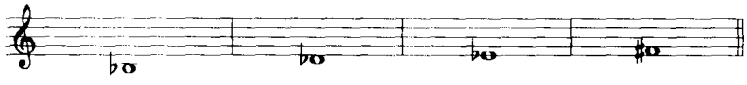
临时主和弦是大三和弦的：(1) 副下属Ⅳ级可以为大三和弦或小三和弦(是和声大调式的小下属和弦)。(2) 副下属Ⅱ级可以是小三和弦、减三和弦(和声大调式)、小七和弦或半减七和弦(和声大调式)。(3) 副下属Ⅵ级则为和声大调式的增三和弦。

临时主和弦是小三和弦的：(1) 副下属Ⅳ级为小三和弦。(2) 副下属Ⅱ级可以是减三和弦或半减七和弦。(3) 副下属Ⅵ级为大三和弦。

副下属和弦与临时主和弦直接连接时，多用Ⅳ级。在与副属和弦相连接时，常用副下属Ⅱ级的七和弦。

用副下属和弦后，引进了下列变音：

例 364



3. 副下属和弦的和声进行

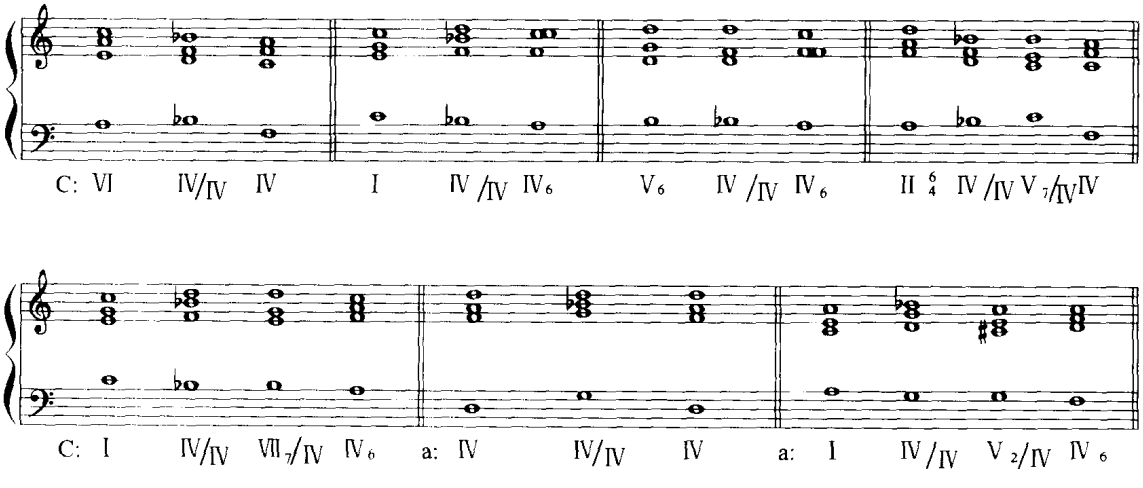
副下属和弦的和声进行较副属和弦简单，它主要是两种方式：(一) 直接进入它的临时主和弦，这种进行强调变格进行的作用。(二) 进入副属和弦(Ⅴ级或Ⅶ级)，这种进行运用更多，它强调了副下属与副属这两种功能的意义，更明确显示了临时主和弦的局部中心作用。这种进行又有完全进行与半成进行两种，(1) 完全进行：副下属——副属——临时主和弦。(2) 半成进行：副下属——副属。

4. 各级副下属和弦的应用

(1) 在各级副下属和弦中最典型的是：Ⅳ/Ⅳ。这是下属和弦的下属和弦，称重下属和弦。大调的功能标记是：SS，小调的功能标记是：ss。

它接Ⅳ级，是它的临时主和弦。或接V_7/Ⅳ、$Ⅶ_7$/Ⅳ、Ⅱ/Ⅳ等。这个和弦强调了下属和声的作用。

例 365

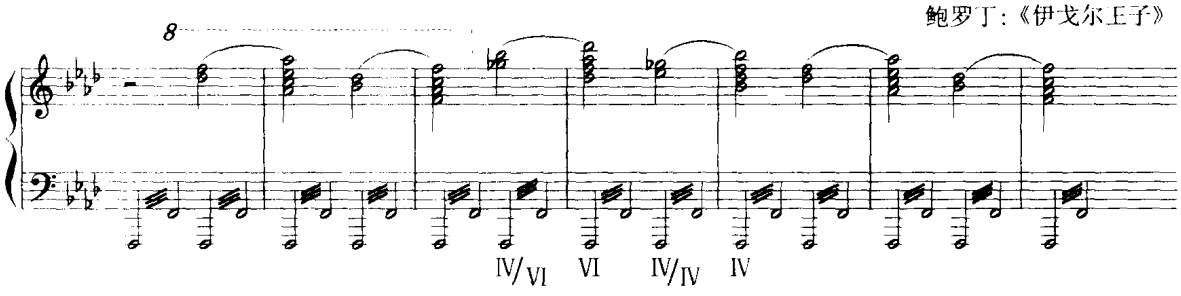


副下属和弦与副属和弦连接时，可用如下的标记方法：Ⅳ + Ⅴ/Ⅳ，这表示以Ⅳ级为临时主和弦的副下属和弦与副属和弦的连接。

下面是重下属和弦在作品中的应用谱例。例 355 是在 f 小调主持续音基础上由四度下行的和声组合构成的和声进行。

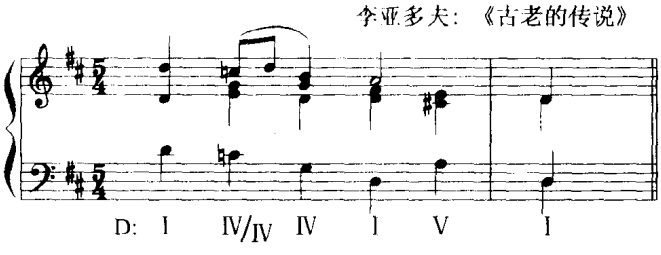
例 366

鲍罗丁：《伊戈尔王子》



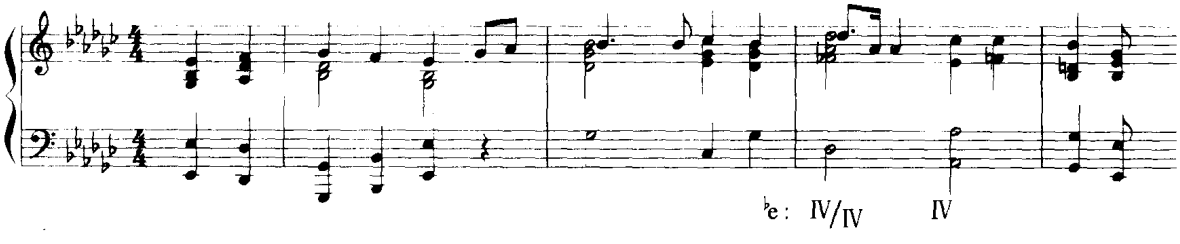
例 367

李亚多夫：《古老的传说》



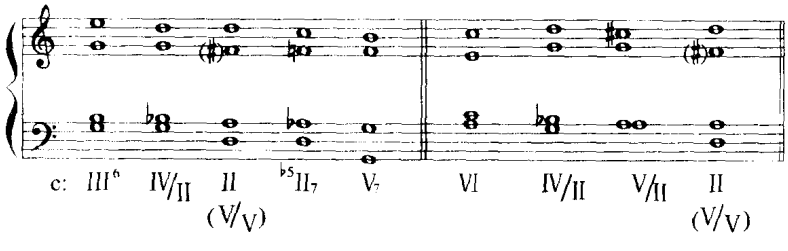
例 368

穆索尔斯基：《霍万希那》



(2) **大调Ⅳ/Ⅱ**。可以直接解决到Ⅱ或Ⅴ/Ⅴ，也可进入Ⅴ/Ⅱ等副属和弦再接Ⅱ级。

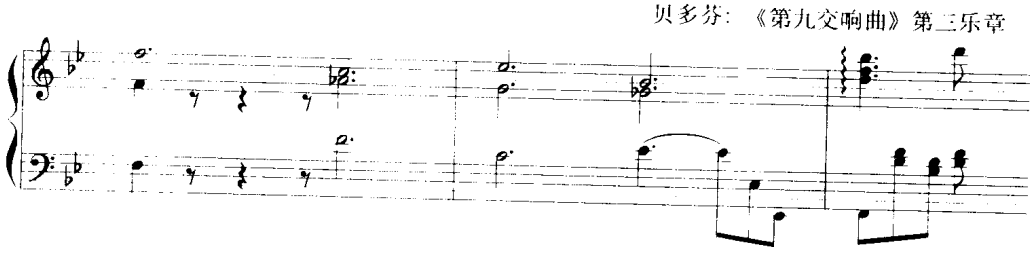
例 369



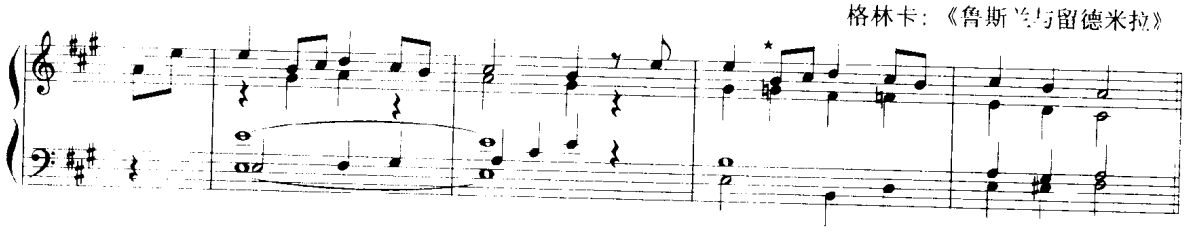
例 370 ♭B 大调的Ⅴ级由于三音降低而成为Ⅱ级的Ⅳ，接Ⅱ级。其后降低三音的Ⅳ级和弦与Ⅰ级第二转位相连接。

在作品中，由于属和弦的导音降低半音(呈小属和弦)，而后级进进入Ⅱ级，构成Ⅳ/Ⅱ这一副下属和弦的用法甚多。例 371、372 都属这种情况。

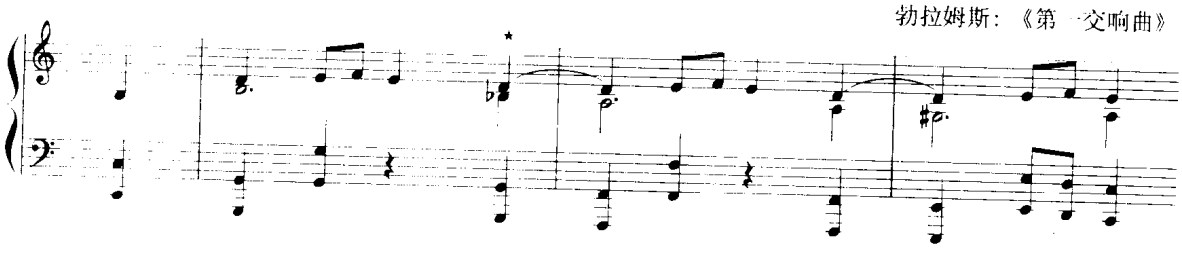
例 370



例 371

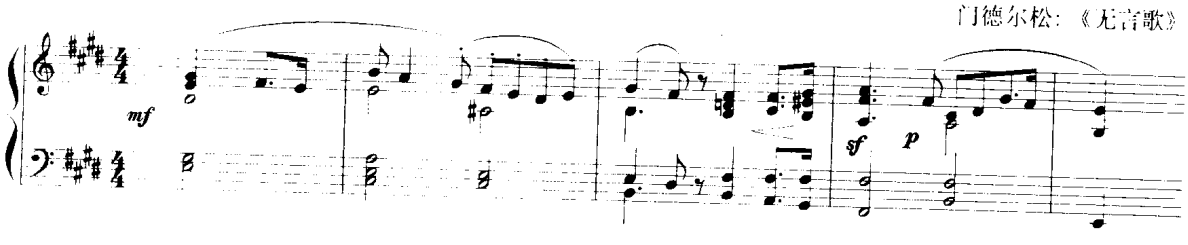


例 372



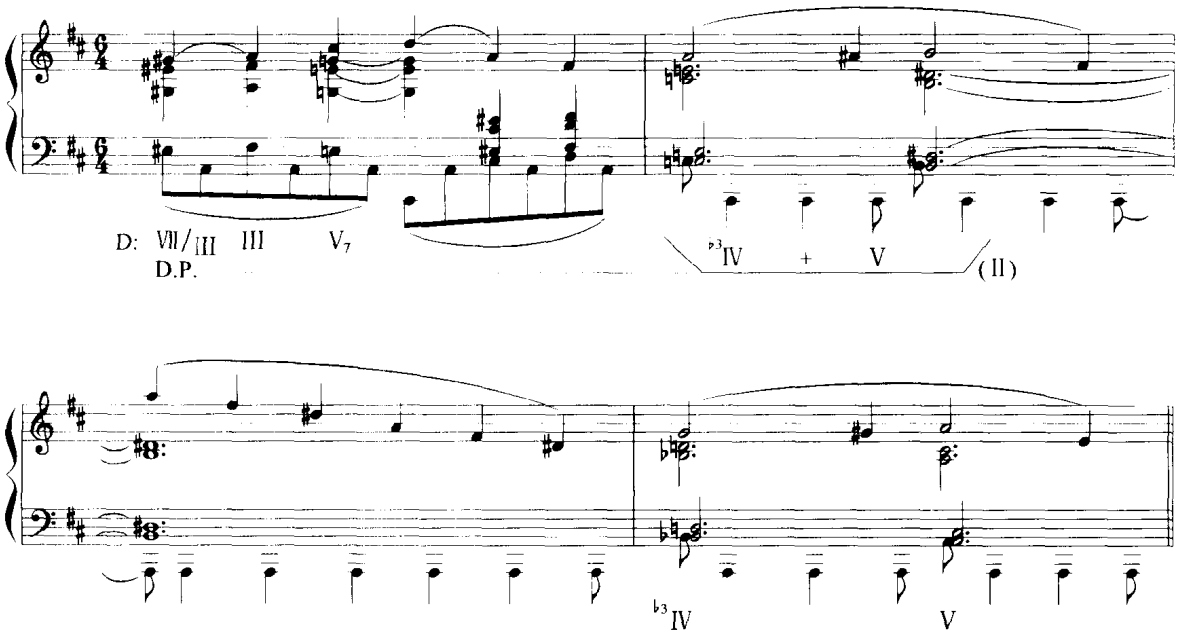
下面是Ⅳ/Ⅱ与Ⅴ/Ⅱ相连接的几个作品实例，它们构成了离调的完全正格进行。

例 373



例 374

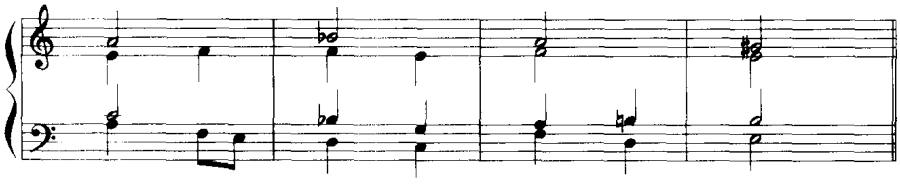
勃拉姆斯：《秘密》



上例低音保持 D 大调的属音。第二、第三小节是由$^{\flat3}$Ⅳ/Ⅱ与 V_7/Ⅱ的连接构成的离调半成进行，临时主和弦Ⅱ级未出现。

(3) **小调的Ⅳ/Ⅵ**。它的音相同于平行大调的Ⅳ/Ⅳ。它直接进入Ⅵ级或接Ⅴ/Ⅵ等。进行方法与平行大调的Ⅳ/Ⅳ相同，只是进入Ⅵ级后接以小调的终止式进行(这一和弦与小调降Ⅱ级和弦相同，根据和声进行以确定其功能意义)。

例 375

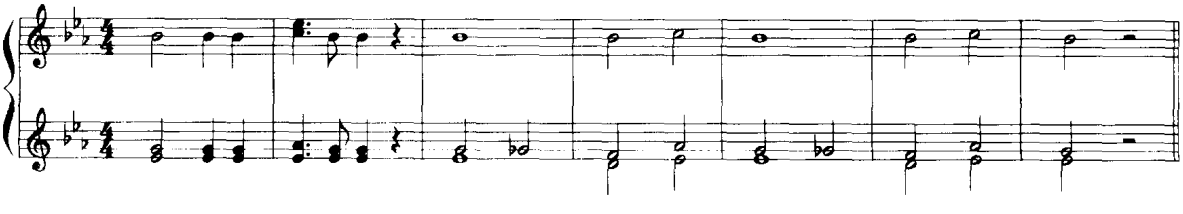


(4) **大调的Ⅳ/Ⅴ**。由于Ⅳ/Ⅴ就是主和弦，因此作为副下属和弦时，常将三音降低，成为和声大调式的$^{\flat3}$Ⅳ/Ⅴ。直接进入Ⅴ或进入Ⅴ/Ⅴ。

下面二例都是通过主和弦的三度音降低半音的方法成为$^{\flat3}$Ⅳ/Ⅴ的作用。例 364 它直接进入Ⅴ级。例 365 则先进入Ⅴ/Ⅴ再接以Ⅴ级，构成$^{\flat3}$Ⅳ + Ⅴ/Ⅴ—Ⅴ的和声进行。

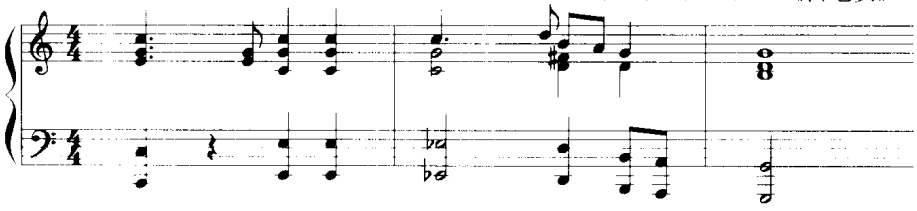
例 376

穆索尔斯基：《鲍利斯·戈都诺夫》



例 377

瞿 维、严金萱：《白毛女》

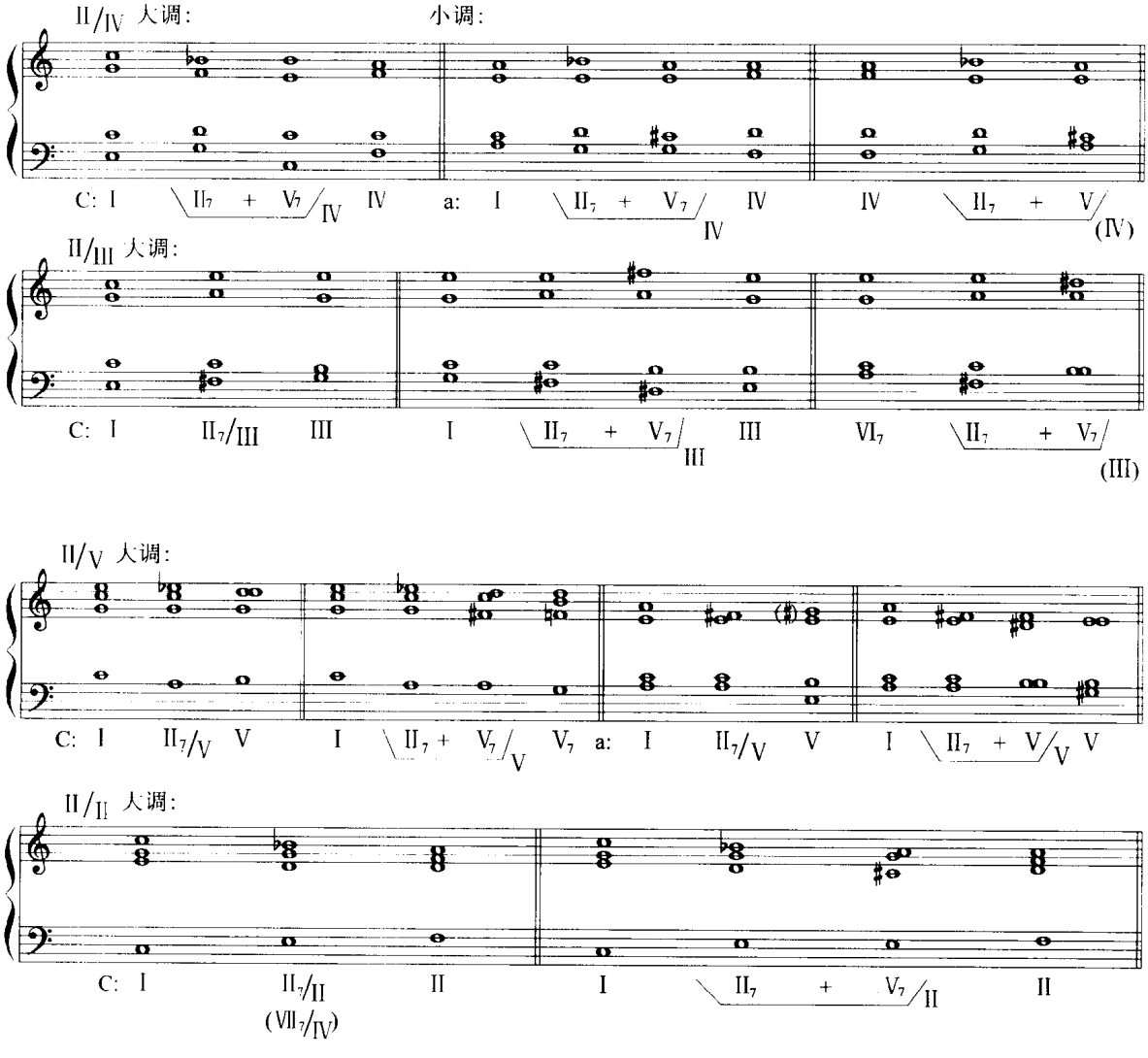


(5) **各级副下属Ⅱ级和弦**(包括七和弦)。

这类副下属和弦的应用较多，并常接副属和弦，构成下列进行图式：Ⅱ/X—X，为变格进行。Ⅱ/X + V/X—X，为完全正格进行。Ⅱ/X + V/X，为半成进行。

下面是这类副下属和弦的和声进行例题。

例 378

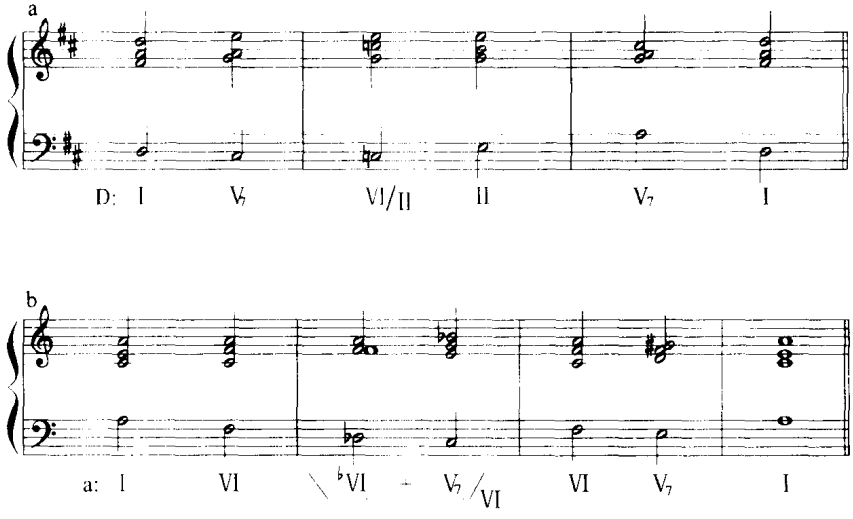


II/II的第一种相等于VII_7/IV的阻碍进行。

在副下属和弦中，VI/X—X这种变格进行应用很少，因为VI级对于I级的倾向性主要为VI级音对于五音的下行倾向，力度较弱。有时用副下属VI级进入副属和弦的方法来构成正格进行或半成进行。

例379为这种离调进行的和声连接方法。

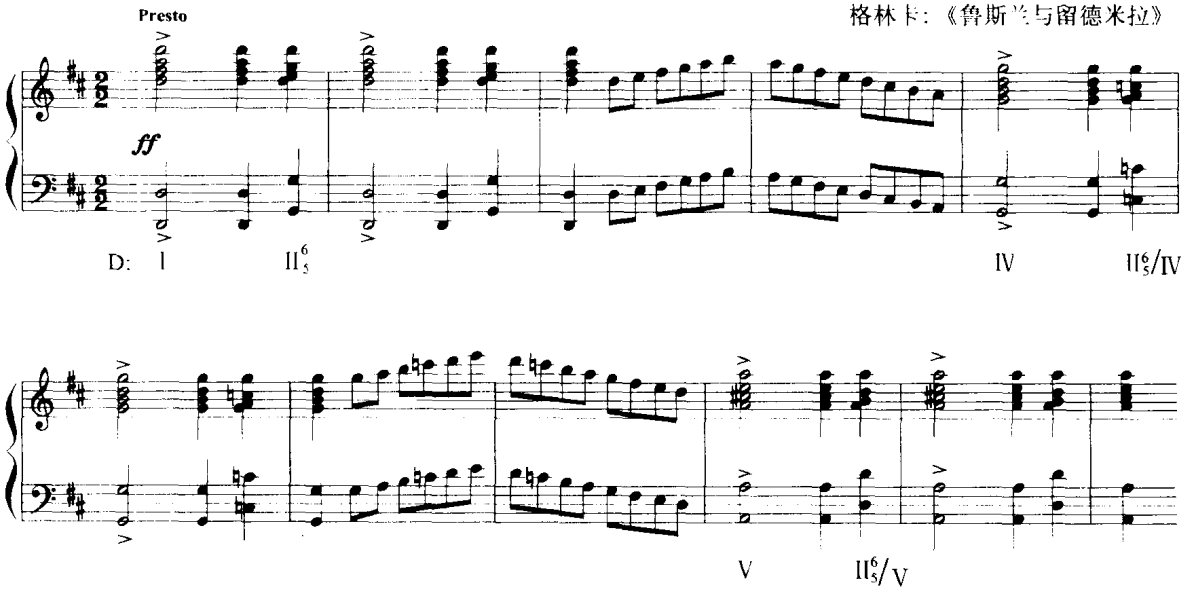
例379



下面是应用副下属II级的作品片断谱例。

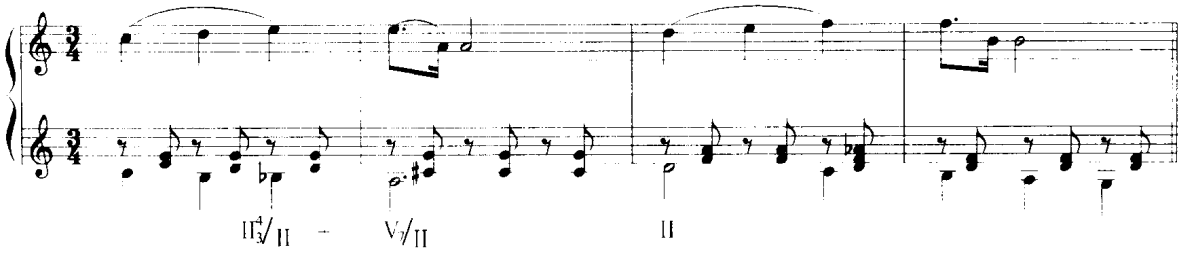
例380的和声骨架为：I—IV—V。在每一个骨架和弦范围内，作曲者用它们的II_5^6作为辅助和弦。在第五、第六小节内是II_5^6/IV，副下属II级七和弦的第一转位。

例380



例 381

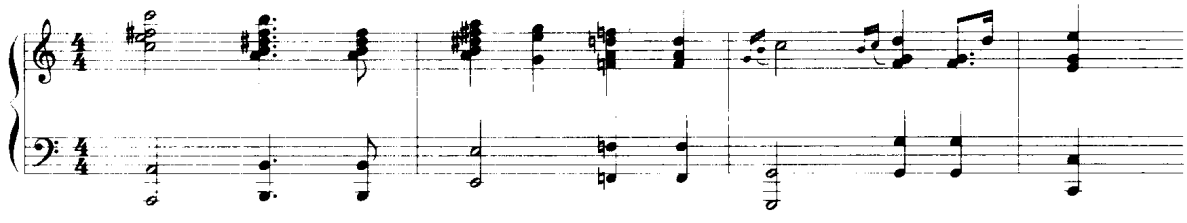
柴科夫斯基:《甜梦》



例 382、主题一开始即应用向Ⅲ级小三和弦的离调和声进行,增加了和声的紧张度。它的和声进行是:$II_7/III + V_7/III — III$,然后接以$II_6 — I^6_4 — V_7 — I$的进行,确立本调:C 大调。

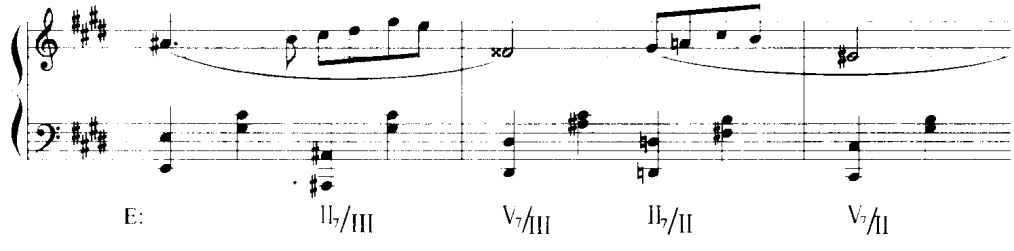
例 382

门德尔松:《婚礼进行曲》



例 383

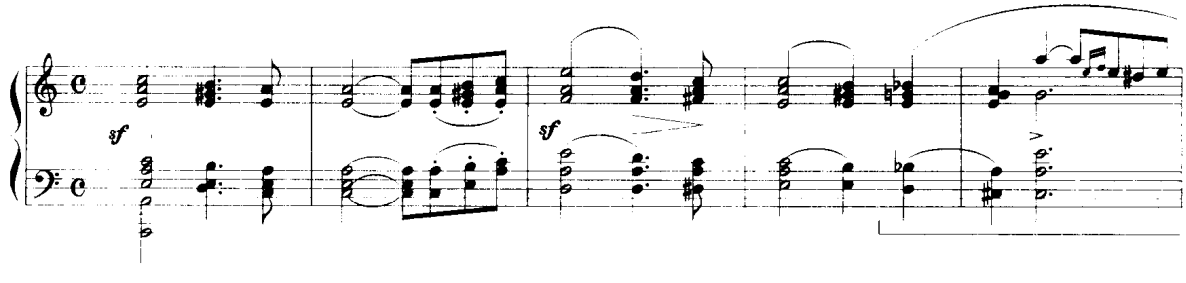
肖　邦:《夜曲》作品62之2

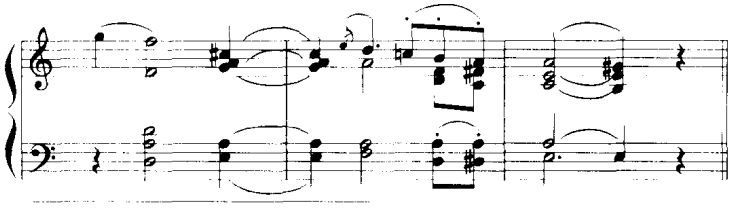


例 384,在乐句后半应用:$II_2/IV + V^6_5/IV — IV$的离调和声进行,进入下属和弦后再接以重属Ⅶ至$I^6_4 — V$的半终止。

例 384

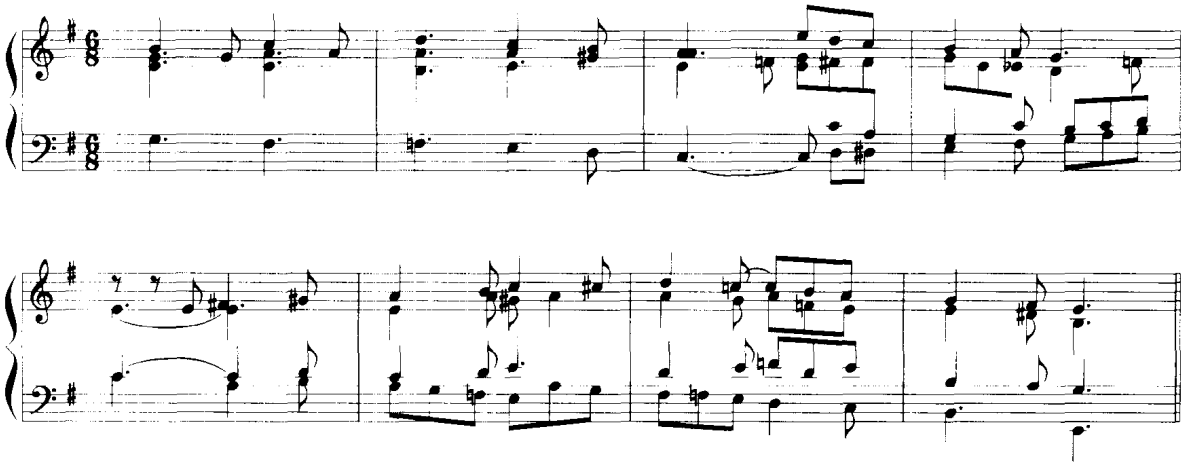
舒　曼:《钢琴协奏曲》作品54





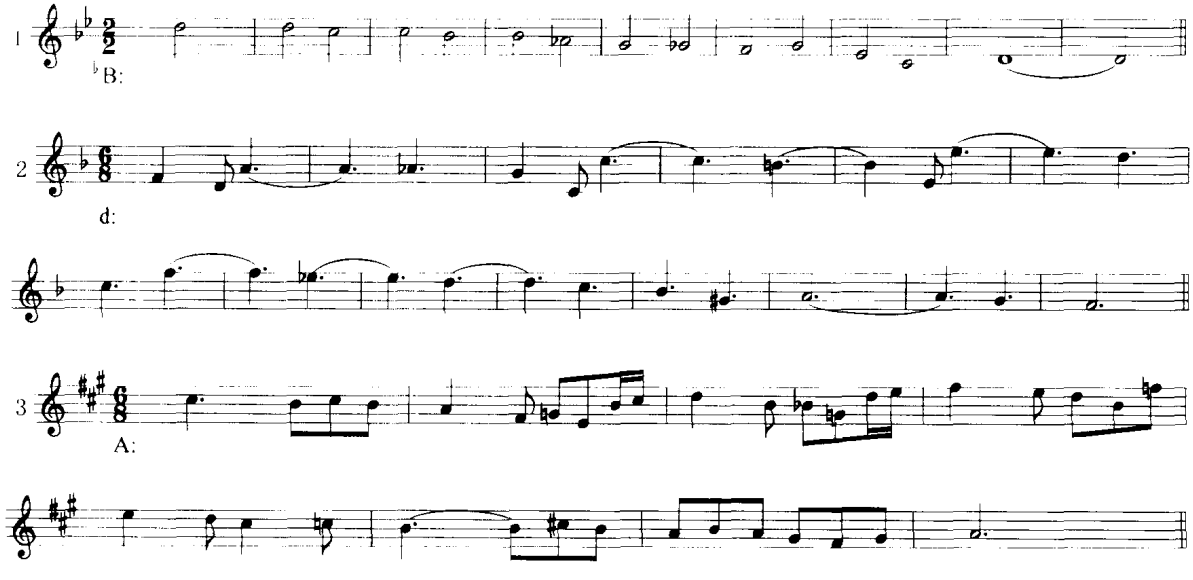
下面为应用副下属和弦的和声写作例题。

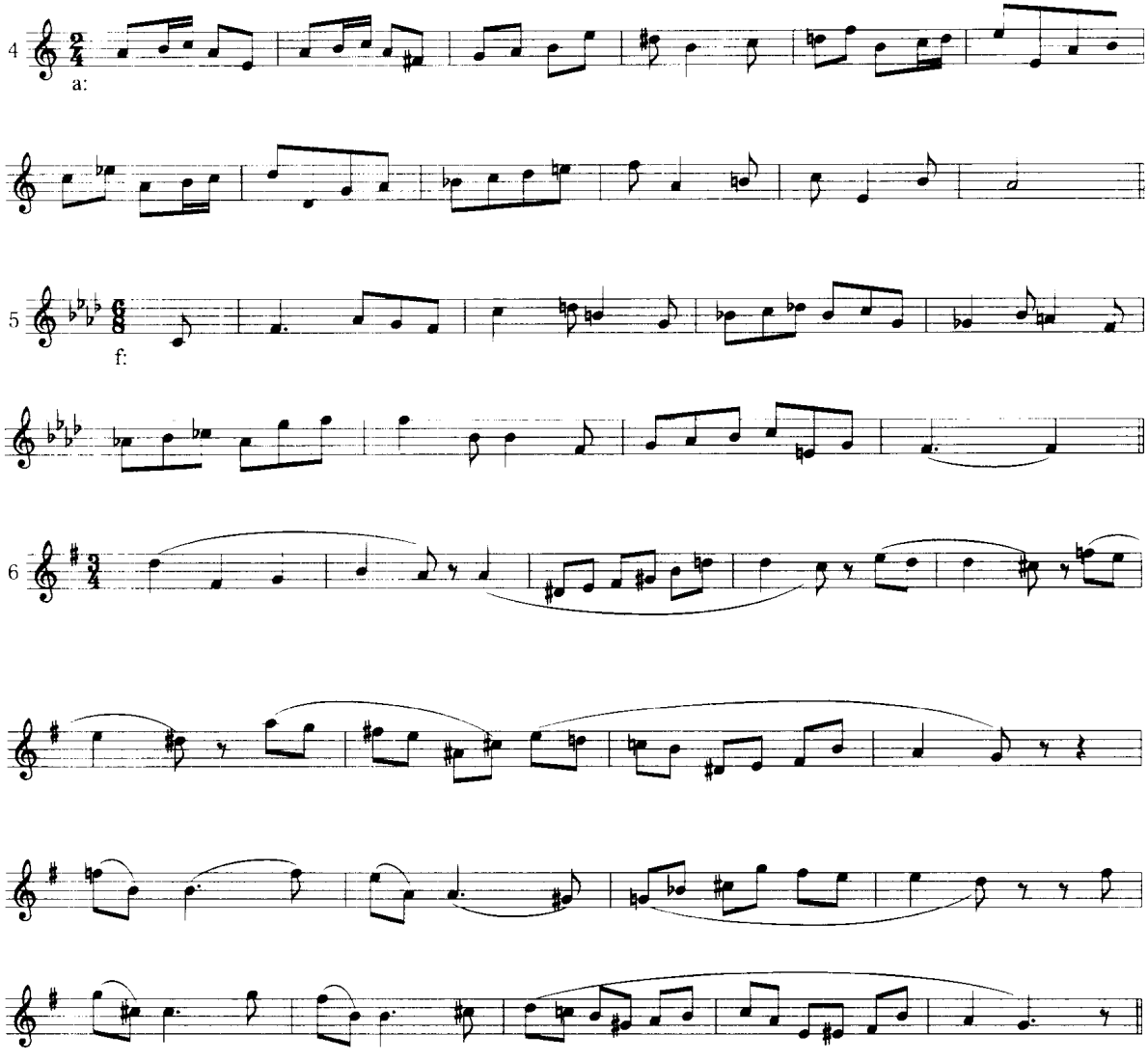
例 385



习 题 九

为下列旋律写作四部和声，应用副下属和弦与副属和弦。




4
a:
5
f:
6

第九章　副属和弦与副下属和弦(四)

八、副重属和弦与离调模进

1. 副重属和弦的应用

重属和弦与属和弦的连接也是一个调内具有典型意义的和声进行，它是Ⅱ—Ⅴ的一种变化的形式，在古典派与浪漫派作品中，应用均很广泛。把这种和声进行扩展到调内其他各级，使之成为某一临时主和弦的重属和弦，这就是副重属和弦。

副重属和弦的标记为：Ⅴ Ⅴ$_{(7)}$/Ⅴ（临时主和弦的级数标记）。

副重属Ⅶ级和弦的标记为：Ⅴ Ⅶ$_{(7)}$/Ⅴ

以Ⅴ级作为临时主和弦为例，它的完全正格进行的标记为：Ⅴ Ⅴ$_{(7)}$/Ⅴ + Ⅴ$_{(7)}$/Ⅴ—Ⅴ或者为：Ⅴ Ⅶ$_{(7)}$ + Ⅴ$_7$/Ⅴ—Ⅴ。

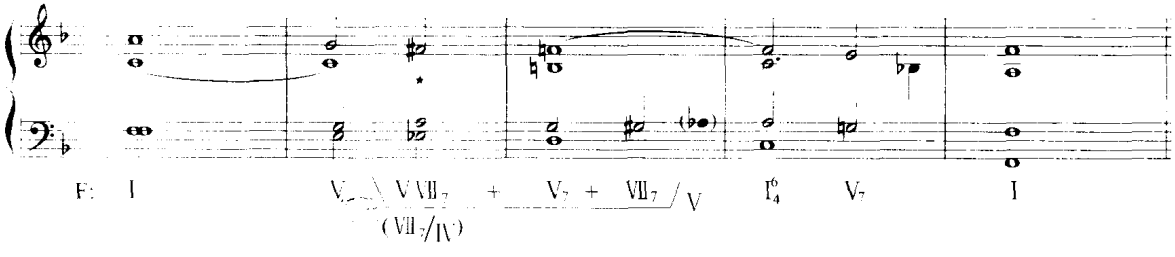
它的半成进行的标记为：Ⅴ Ⅴ$_{(7)}$/Ⅴ + Ⅴ$_{(7)}$/Ⅴ或者为：Ⅶ$_{(7)}$ + Ⅴ$_{(7)}$/(Ⅴ)。

副重属和弦本身也是副属和弦（见例386、387括号中的和声标记），但由于它与所依附的副属和弦在结构上是一个和声组合，并且一般时值较短，常处于弱拍地位，不起独立的副属和弦作用，因而应把它看作是副重属和弦。

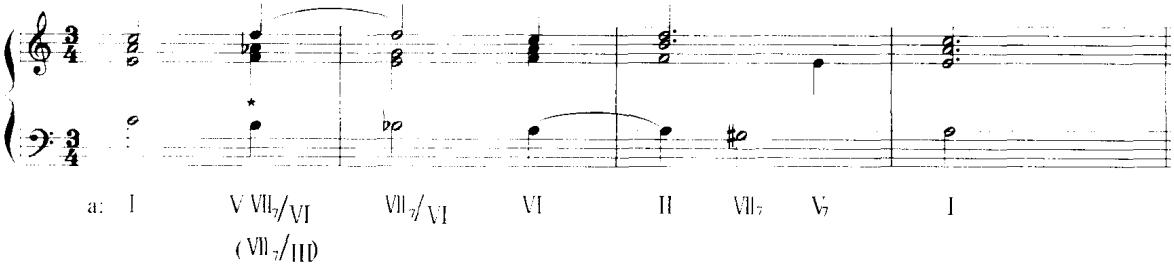
副重属和弦常用副重属Ⅶ级七和弦的形式，强调其副重属的意义。

下面是应用副重属和弦的例题

例386

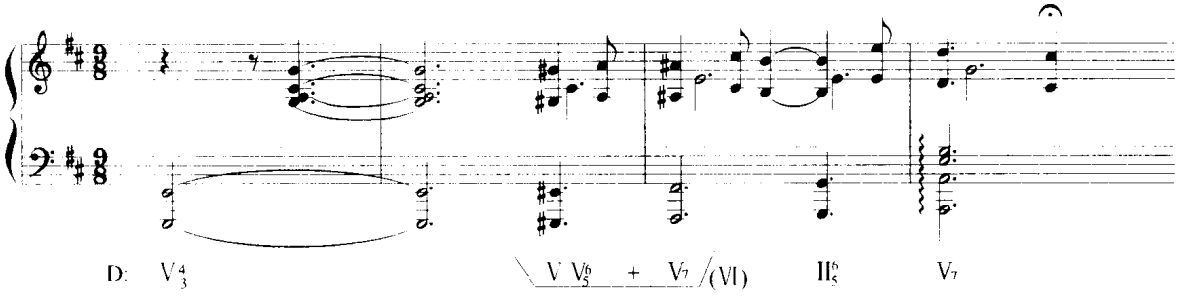


例387

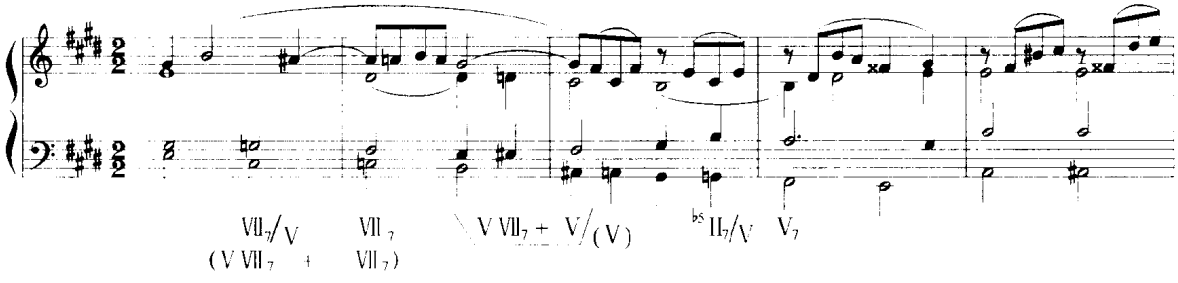


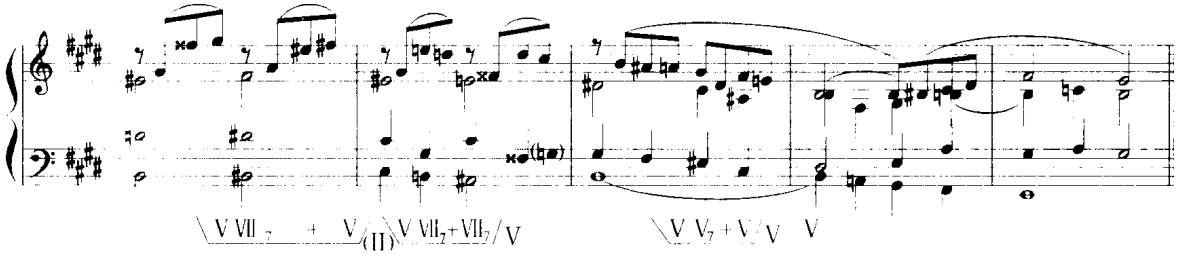
例 388

瓦格纳:《名歌手》



例 389





2. 离调模进(半音模进)

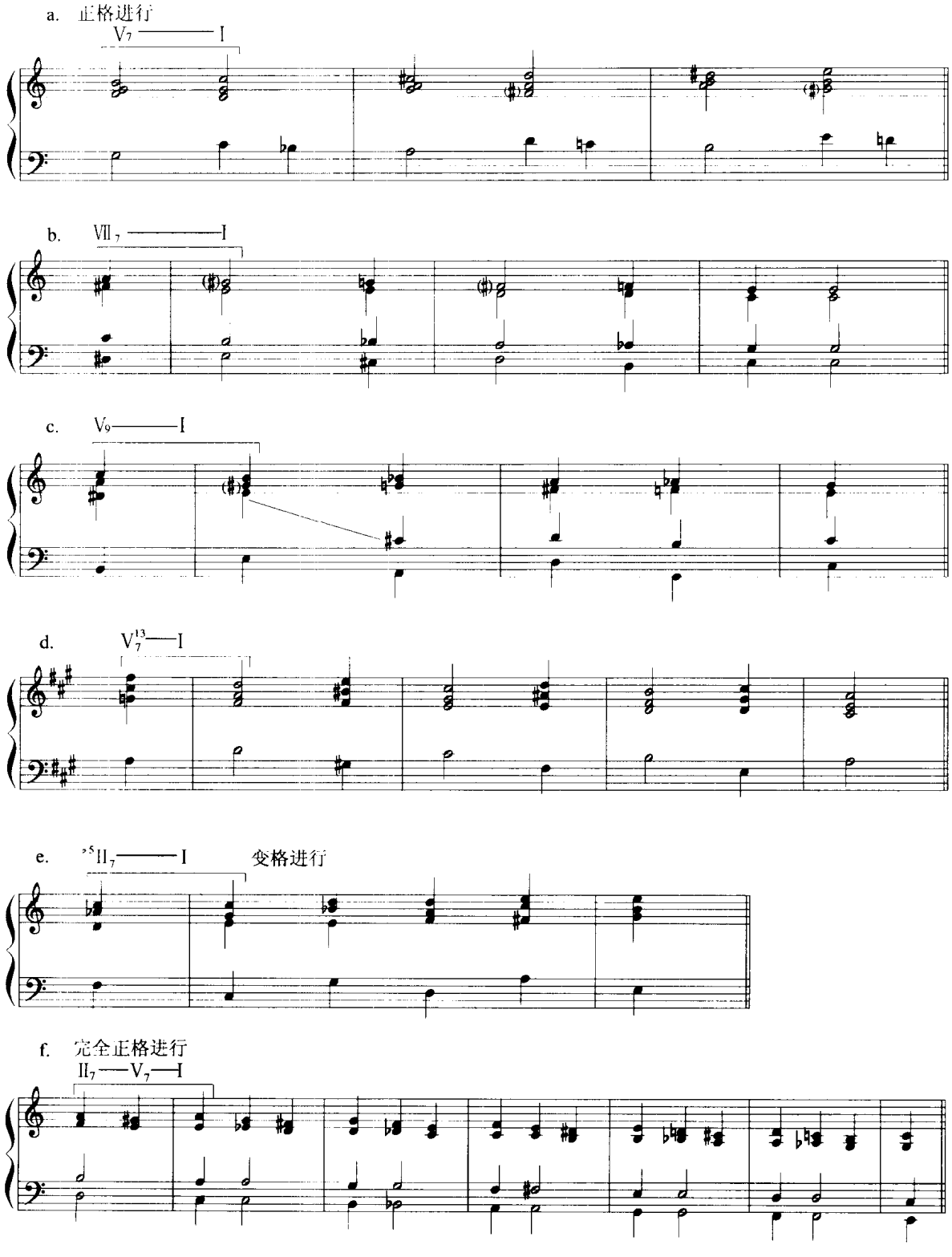
应用副属和弦和副下属和弦(包括副重属和弦)的模进,具有离调作用和声部半音化进行的特征,故称为离调模进或半音模进,以区别于自然音体系范围的调内模进。离调模进仍为本调范畴,模进音组中各临时主和弦(不论出现与否),仍属于本调的功能。

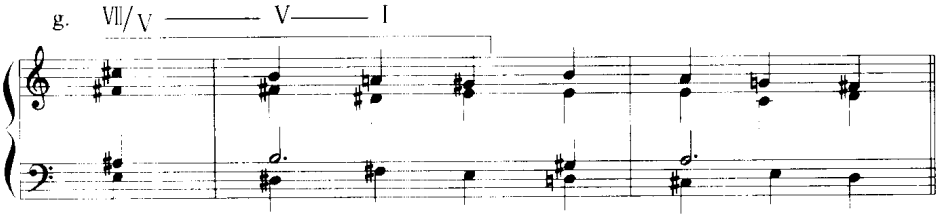
模进音组的和声进行有正格进行、完全正格进行、半成进行、变格进行、副重属和弦与副属和弦相结合的正格或完全正格进行、属和弦的连续等。和自然音体系的模进相同,模进音组可采用二度、三度、四度等各类音程的上、下移位。

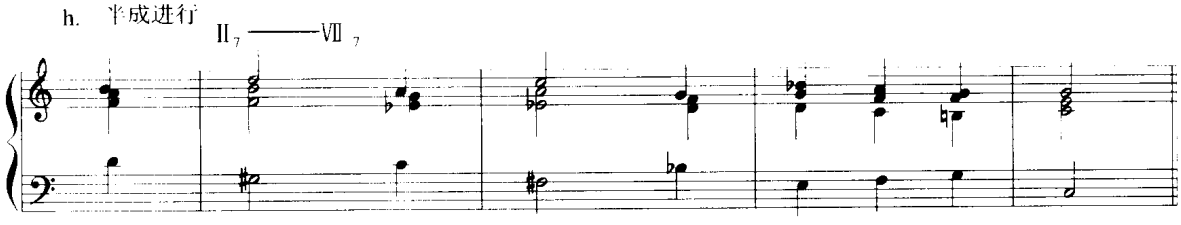
包含有临时主和弦的模进在离调的作用上比较明显,局部的中心和弦作用也比较清晰。不包含临时主和弦的半成进行的模进,特别是在应用副下属Ⅱ级七和弦与副属Ⅶ级七和弦的组合时,其调性意义比较模糊,有时只具有暗示某些临时主和弦的作用。如果模进的和声组合由副属和弦与它的阻碍解决、不正规解决所构成,则亦能使调性模糊。因此,这些离调模进实际是使和声的调性在一段时间内处于模糊状态的一种手法,它主要是加强了半音进行与和声色彩变化的作用,增加音乐发展过程中的紧张性,是音乐的一种展开性处理方法。

例 390 是各种和声组合的离调模进处理。

例 390



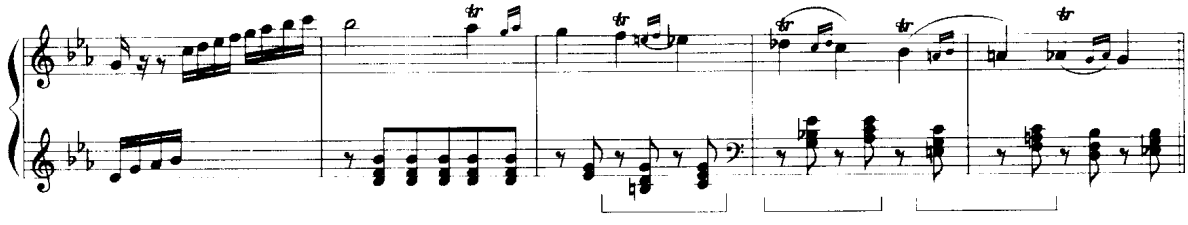




下面是应用离调模进的和声写作例题和作品实例。

例 391

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品31之3

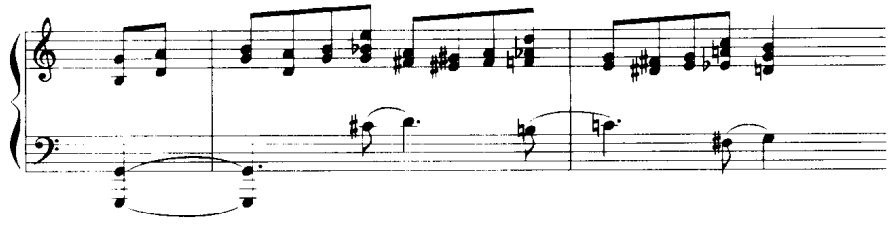


上例是由副属七和弦与临时主和弦构成的离调模进，临时主和弦分别为：Ⅵ、Ⅳ、Ⅴ/Ⅴ。

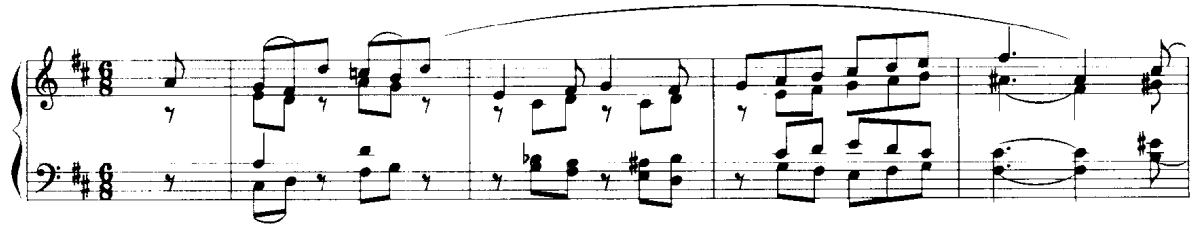
下例 392 是由Ⅶ$_7$—Ⅰ的和声组合构成的模进。

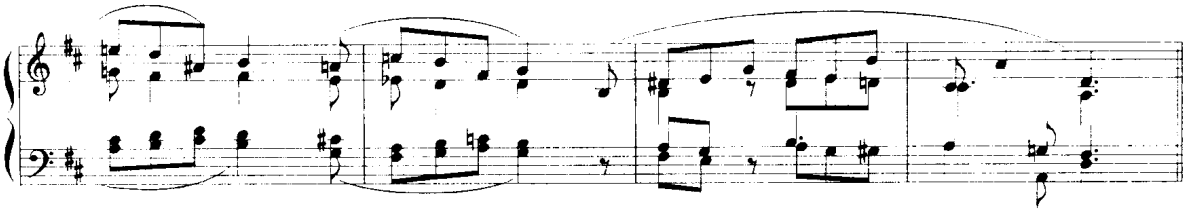
例 392

舒　曼：《钢琴协奏曲》



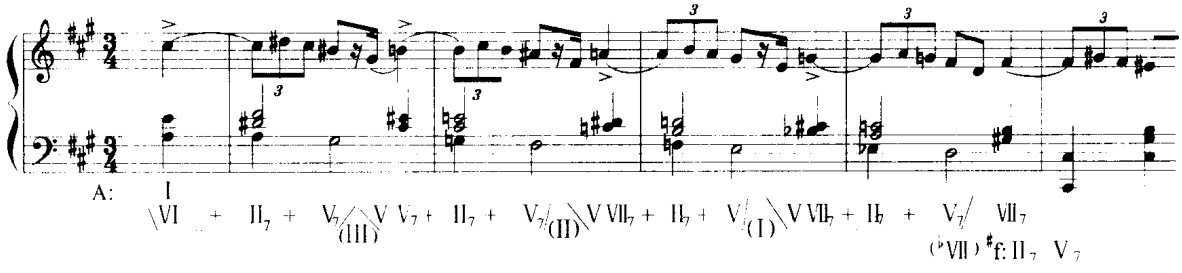
例 393





例 394

肖邦：《玛祖卡》作品6之1

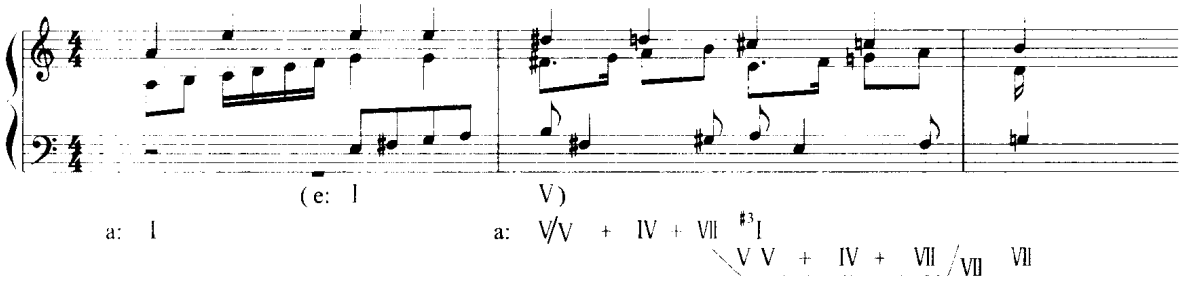


上例为应用"副重属和弦＋副下属Ⅱ级＋副属七和弦"构成的和声组合为原型的离调模进，从A大调主和弦开始回到#f小调主题。

例395的和声组合原型与例394相似，但和声结构单纯，因为这是17世纪初的作品，与浪漫派作品的和声风格与色彩有显著的不同。

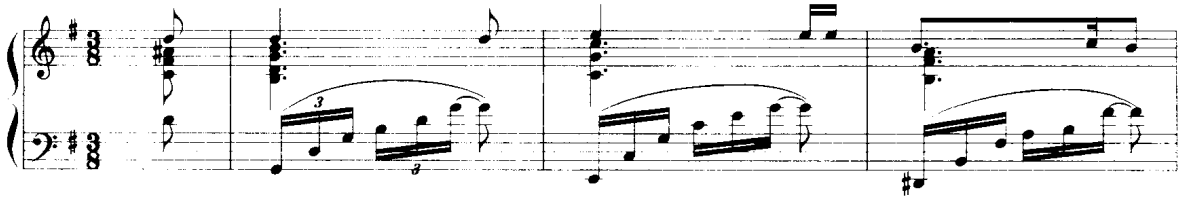
例395

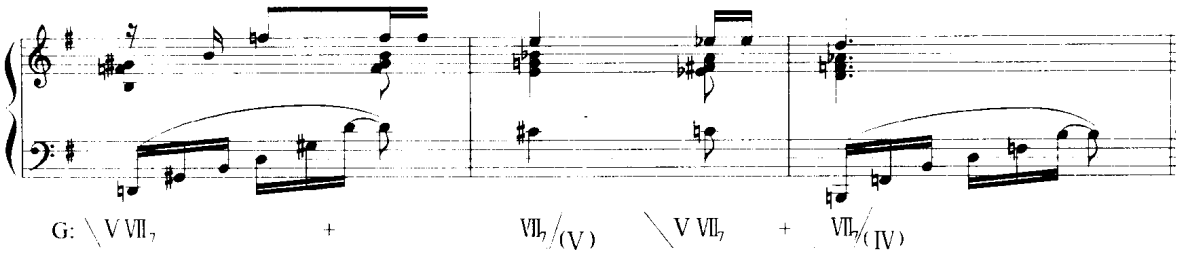
斯维林克：《半音幻想曲》



例396

理查·施特劳斯：《歌曲》作品15之1



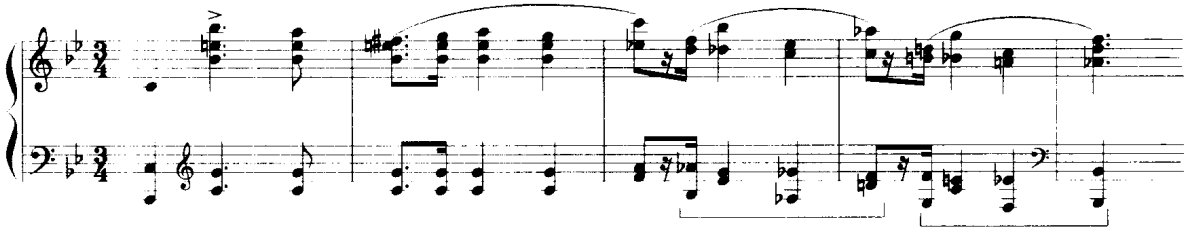


上例最后三小节是连续的减七和弦，其中每两个和弦为一个和声组合，其和声进行为"副重属Ⅶ级七和弦＋副属Ⅶ级七和弦"，构成连续半音下行的进行。

例397自第三小节起是由四个和弦组成的和声进行构成的模进。每个和弦的根音是四度上行的关系

例397

肖　邦：《玛祖卡》作品17之1



3．离调在作品中的应用

上面讲述了离调的各种不同的和声处理方法，它们包含了各种不同的副属、副下属、副重属和弦、各种不同的和声进行。在应用中需要注意各种不同的和声进行所产生的不同的和声色彩与效果。

离调在作品中的布局一般来说比较自由，只要进行上的需要与条件的许可，都可以应用。特别是由声部半音进行而产生的副属和弦、副下属和弦更是任何部位都可以应用。但离调也有某些一般的规律，例如在半终止处向属功能和弦的离调；在最后终止前向下属功能或属功能和弦的离调；在补充终止时向下属功能和弦的离调；在阻碍进行中向下属功能和弦、下中音和弦的离调等。它应用在段落结构的内部，这是离调与转调的主要区别。

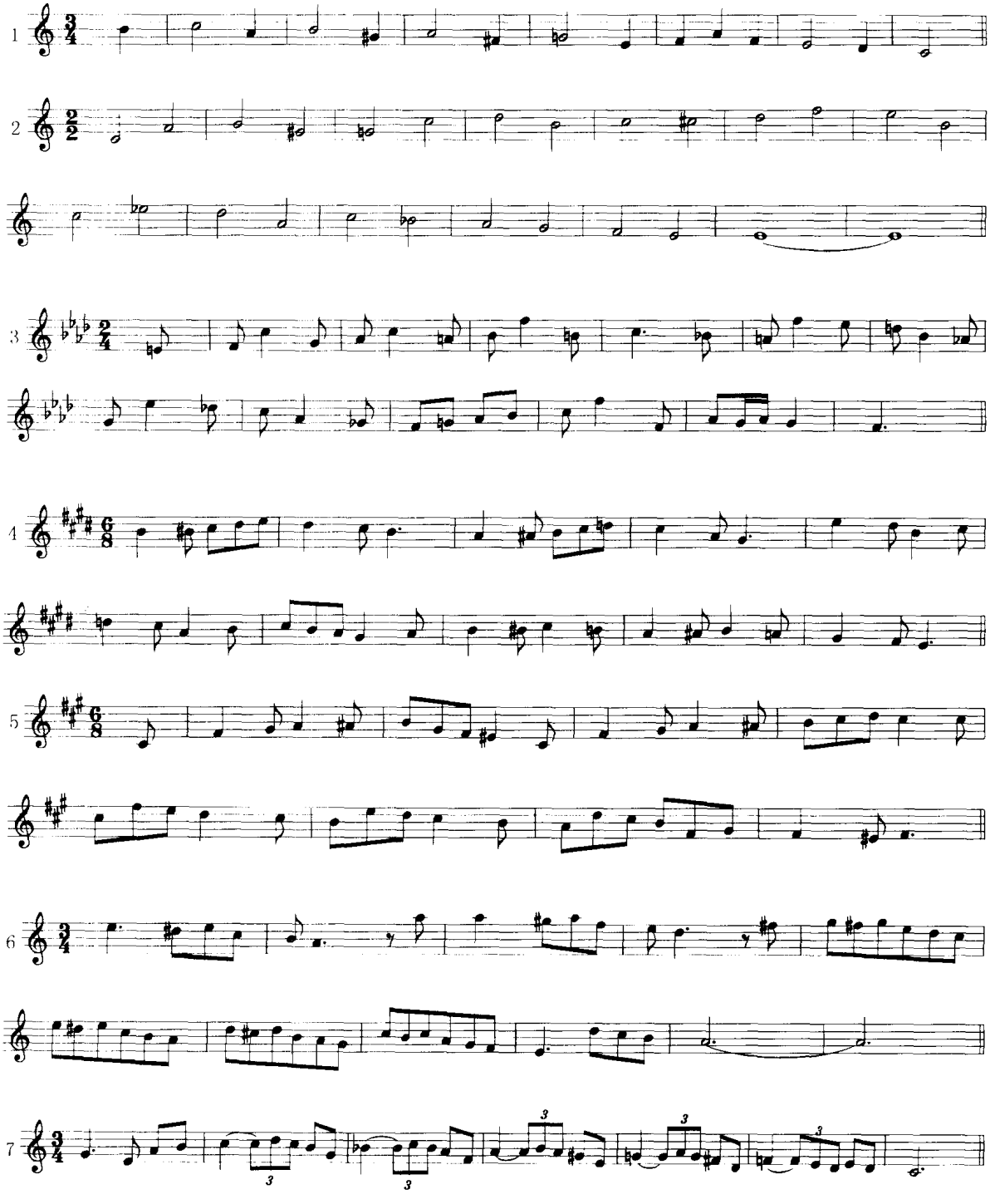
另外，具有比较明显的调性发展的离调也可以像一般的调性布局那样，在作品的前面或中间部分向属功能和弦的离调，在中间部分或后半部分向下属功能和弦的离调，构成主——属——下属——主的调性发展程序。

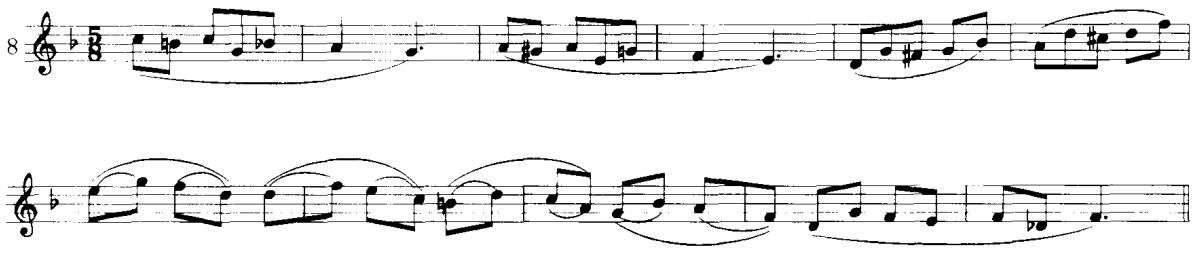
一般来说，在引子部分、展开部分与变化部分常更多地运用离调的方法来加强和声的紧张性与展开性。从音乐形象的表现方面来说，戏剧性的、激动的、不安的音乐形象，常更多地运用副属和弦、变音体系的和声来表现。

早在16世纪后期与17世纪初的复调音乐作品中，即已有类似副属和弦的和声进行。重下属和弦也很早在教会调式的多声部写作中应用。在17世纪到18世纪的音乐中，离调的应用主要是在自然音体系的各级和弦的范围内。从18世纪后期与19世纪初，随着变音体系和声的发展，离调也向变音体系的和弦发展。

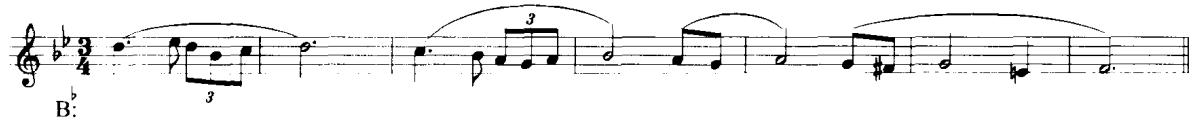
习 题 十

一、运用各类离调模进为下列旋律配置和声。





二、将下列旋律作四种不同的和声配置,前两种用自然音体系和声,后两种用副属和弦与副下属和弦(可用和弦外音)。



三、分析下列作品的和声。

1. 贝多芬:《钢琴奏鸣曲》作品 14 之 2 第二乐章主题。

2. 柴科夫斯基:《四季》中"四月"与"十月"的第一部分。

第十章　近关系调的转调(一)

一、绪　　论

1. 转调的概念。

从一个调性转入到另一个调性的和声进行称转调。它是音乐作品中调性发展的重要方式之一，也是构成曲式的一种手段。

音乐作品中调性发展的方式大致可分为三类：

离调——这是在一个调性内部的局部的调性发展方式，它主要通过副属和弦、副下属和弦的应用而造成和弦功能暂时的转换而构成，它处于结构内部，具有调性发展上的临时性、经过性与未完成性的特点。

同主音大小调交替——主音的音高不变，只改变调式结构，扩充调式音列，成为同一调性中心的不同调式色彩的对比变化。

以上两种是调性内部调式音列与和声的扩充，也是调性范围的扩充，而未转换调性。

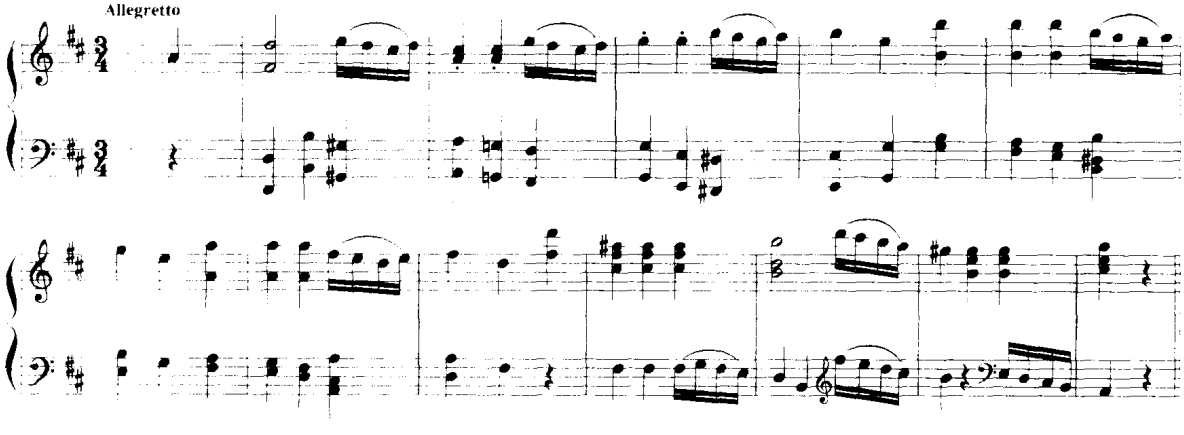
转调——改变调性中心，转换和声的功能意义，含有新调的变音为特征的调性变化方式，并通过结构的条件使新调性中心得到肯定。这是作品中调性发展的主要形式。

它与离调的差别，主要在于所处的结构地位而带来的新调性稳定程度上的差别。转调发生于段落的结束部分或新段落的呈示部分，有完满的终止或明确的和声进行来确立或呈示新调性。而离调则如上所述，发生在结构内部，临时主和弦缺乏肯定的新调性中心的作用。

例 398 中既包含有离调，最后也有转调。在段落内部的都属于离调性质，最后转向 A 大调，处于段落的结束部位。除了结构部位的差别外，和声进行上完满与不完满的处理也是相互区别的因素之一。当然，这种区别并非是绝对的，但在应用时需要加以注意。

例 398

海　顿：《第十交响曲》



2. 构成转调的条件。

转调是一种乐思发展上的艺术手段。因此,转调的构成、新调的建立要与乐思的发展相结合,是乐思发展自然地引出的结果,它常用于一个乐思的结束处或一个新的乐思的呈示处。

转调,不仅是一种和声上的手法,它的构成还要与节奏、曲式结构与旋律进行等条件相结合,才能形成一种完满的转调作用。

现将构成转调的条件归纳如下:

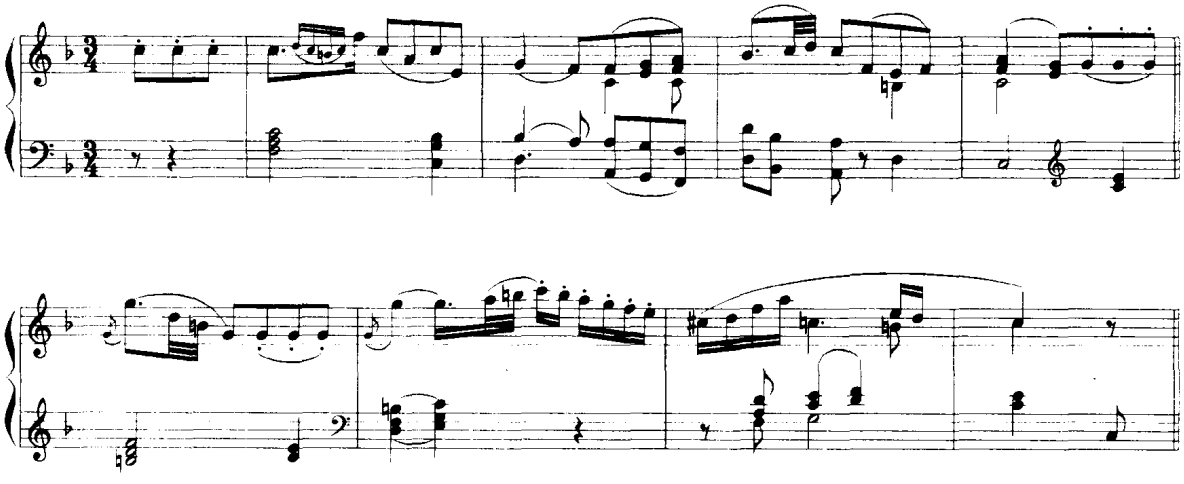
(1) 在结构方面,新调的和声出现在重要的结构位置,例如段落的结束部分或新的段落的开始部分。

(2) 在旋律方面表现出新调的旋律进行特性,或趋向停顿于新调的结束进行。旋律的落音与和声内含的变化对于转调有重要的意义。

(3) 在和声方面要在削弱原调性的和声功能意义的过程中加强新调的和声功能作用,采用新调的明确、肯定的终止式,或者直接以新调的、明确肯定的和声加以呈示。和声方面的作用是构成转调的重要条件。

例 399

莫扎特:《钢琴奏鸣曲》作品330



上例从F大调转向C大调,新调处于段落的结束位置。自第二乐句开始处即转向新调,在段落结束处以完满的正格终止结束在新调。旋律也表现出鲜明的新调的特性。

以上三项条件的结合构成了转调,但新调性的肯定程度与稳定程度还需要根据新调的时值长短与和声处理上的明确程度与新调出现时主题材料的重要性和结构位置的价值而有所区别。

3. 转调在音乐作品中的作用。

转调是音乐创作中和声处理上的一种重要手法,它在作品中可以具有下列作用:

(1) 通过转调,通过调性色彩的变化来表现音乐内容、塑造音乐形象。

(2) 通过转调,通过调性的发展避免和声的单调与静止作用,推动音乐的发展,构成乐曲发展的起伏与层次,形成乐曲各部分之间的对比与平衡。它是构成曲式的一个重要因素,曲式结构的不同部分要求在调性发展上的统一、变化与对比。

(3) 通过转调,通过调性的色彩变化与功能作用,可以使音乐作品中的和声具有丰富的色彩

对比与动力作用。

以上是转调在音乐作品中的三项主要作用。这些作用,通过调性关系的对比、调性色彩的对比、调式的对比、调性呈现方式的对比与转调方法的对比等等来达到。

4. 调性的关系。

在一首音乐作品中,如果有转调,就会包含有两个以上调性,而其中主要主题呈示的调性一般是支配整个作品的主要调性,其他的调性属于副调,从属于主要调性。主要调性与副调之间的关系,以及各副调之间的关系都属于调性的关系。调性的关系可以分远近关系、功能关系、音程关系等方面,而调性之间的远近关系是调性关系中的首要问题。

调性的远近关系

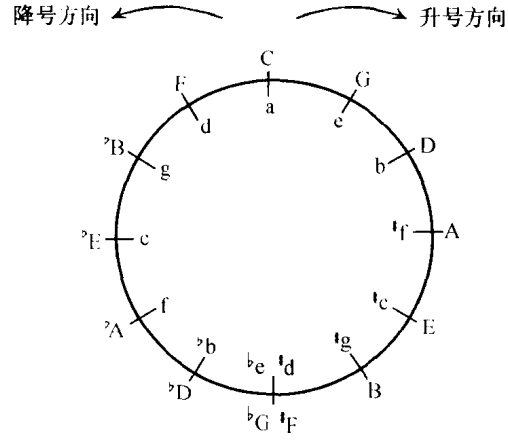
一个调性犹如一个家族,它包含有自然音体系的各级和弦,还包含有变音体系的各级和弦。而严格的自然音体系是一个调性的基本范围,变音体系是一个调性的扩展范围。一个调性以主和弦为代表,因此确定调性之间的远近关系首先是看新调的主和弦在原调中属于哪一种调式体系范围,凡新调的主和弦是原调自然音体系的各级大、小三和弦者,是近关系(自然音体系关系)调。凡新调的主和弦是原调变音体系各级大、小三和弦者,是远关系(变音体系关系)调。

以C大调为原调的近关系调有:G大调、F大调、a小调、e小调、d小调。

以C大调为原调的远关系调有:

A大调、#f小调、E大调、#c小调;♭A大调、f小调;♭E大调、c小调;♭B大调、g小调;D大调、b小调;♭D大调、♭b小调;B大调、#g小调;♭G大调、♭e小调;#F大调、#d小调。

可以用一个五度圆周表来说明调性之间的关系,这个表一般称之为"调性关系五度圈"。



外圈为大调,内圈为它们的关系小调(平行小调)。

从上述五度圆周表中可以看出,一个调性的上、下五度关系与它们的平行调属于近关系调:

例如:

上五度G大调——e小调

C大调(原调)——a小调

下五度F大调——d小调

其他的属于远关系调,而在远关系调中,根据它们与原调主音的音程关系,按五度圆周的程

序,区分为:上、下大小三度关系及其平行调;上、下大二度关系及其平行调;上、下小二度关系及其平行调;增四度(或减五度)关系及其平行调。

例如:

C大调(原调)
- 上、下大二度关系:D、b;♭B、g。
- 上、下大小三度关系:A、♯f;E、♯c。
  ♭E、c;♭A、f。
- 上、下小二度关系:B、♯g;♭D、♭b。
- 增四度(减五度)关系:♯F、♯d、(♭G、♭e)。

以上是调性远近关系的基本划分方法。另外,根据两调之间共同音、共同和弦的数量的多少而区分调性之间相互联系的程度,凡主和弦与主和弦之间有共同音者说明在调性中心方面的联系程度较密,凡其他共同和弦多的,说明两个调性在调式范围内的联系因素较多。

调性的功能关系

以主要调性为中心的各个调性(以主和弦为代表)之间,如同一个调性内以主和弦为中心的各级三和弦一样,具有各自的功能属性,构成调性的功能关系。

主要调性是主调(Tonic Key),具有主功能,属于稳定的调性。

它的上方五度的调性,是属调,与属和弦具有相同的功能。

它的下方五度的调性,是下属调,与下属和弦具有相同的功能。

其他有中音调、下中音调、上主音调等。为了简化调性的功能属性的分类,可以将调性的功能属性总的分为三类:主功能调、属功能系统调与下属功能系统调。调性的功能属性是和弦属性的扩大,但是又有不同。和弦的功能属性是个别和弦本身的作用,而调性的功能属性则是以主和弦为代表,包括了整个调式和声体系的范围。并且,副调的主和弦由于它的卫星和弦的支持而具有相对稳定的功能,因此副调性的功能具有双重性,它既属于某一不稳定的功能,又具有相对稳定的功能。

了解调性的功能关系是有助于在作品中设计好调性布局与掌握调性之间对比作用的一个方面。

5. 转调的方法。

从一个调性进入到另一个调性有各种方式与步骤,有时平顺地、逐渐地转入新的调性,有时则突然的改变调性,这些都属于不同的转调方法。

转调的方法很多,总的原则是利用调性之间音的、旋律的与和声的各种联系的因素来作为调性转换中的媒介。

下面是一些主要的转调方法。

共同和弦转调。

这是利用两调之间共同的和弦作为媒介进行转调的方法。通过这些共同和弦向新调转化。转化的方法有下述四种:

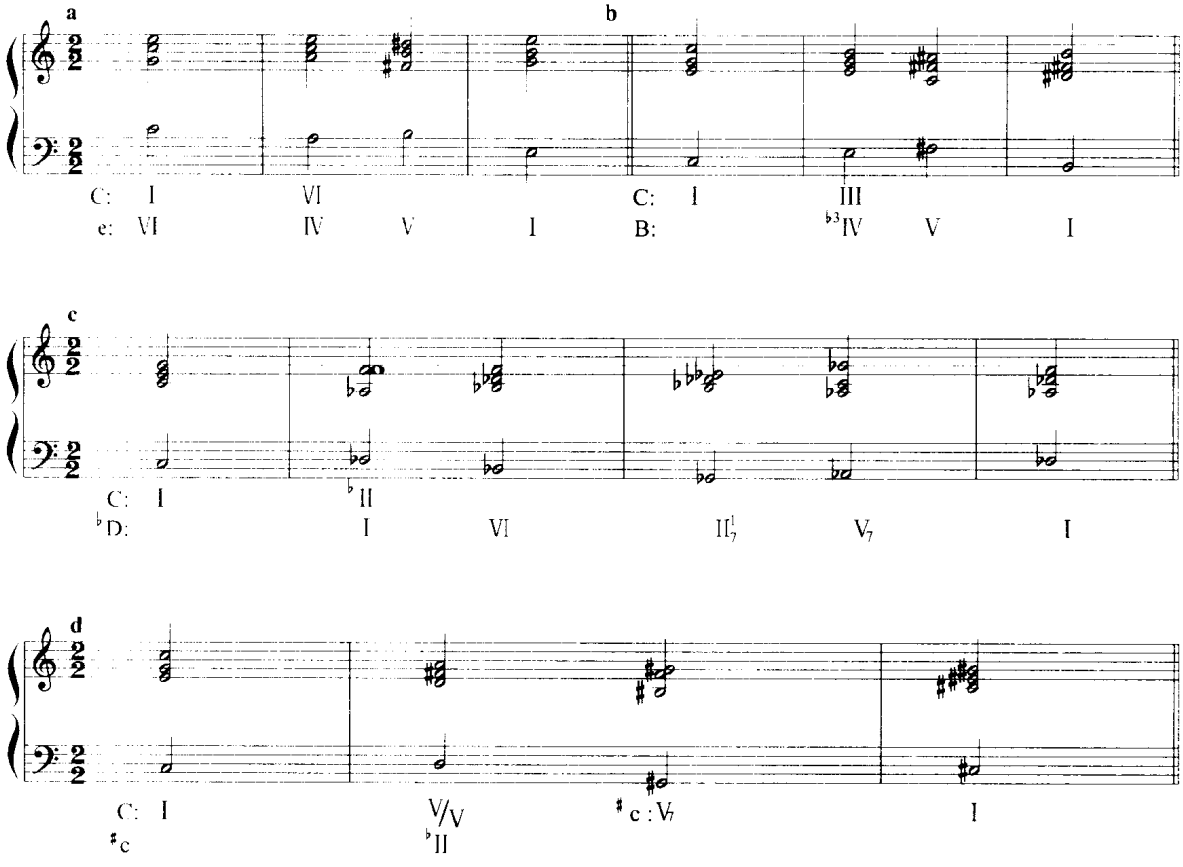
(1) 一个调的自然音和弦等于另一个调的自然音和弦。

(2) 一个调的自然音和弦等于另一个调的变音和弦。

(3) 一个调的变音和弦等于另一个调的自然音和弦

(4) 一个调的变音和弦等于另一个调的变音和弦。

例 400

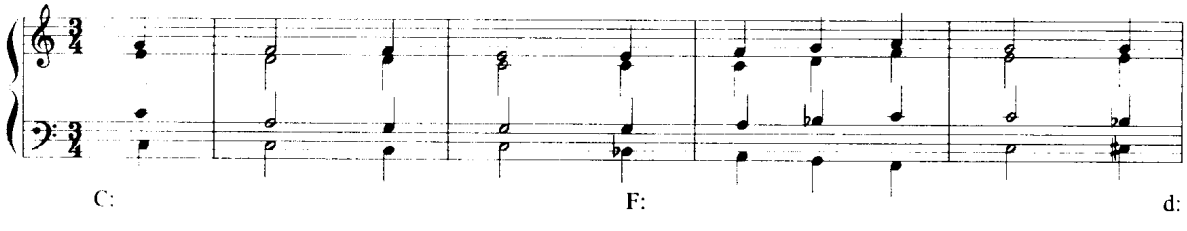


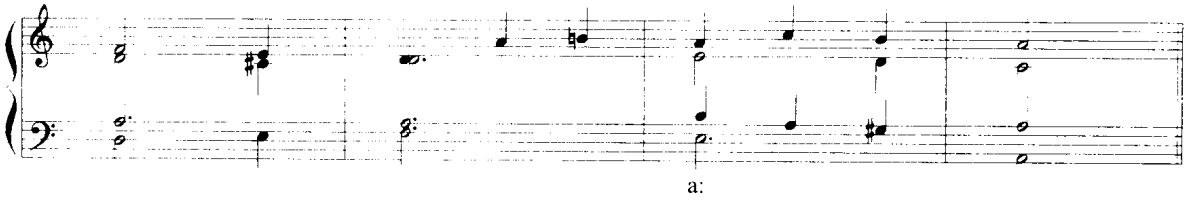
上例 a 为第一种方法。b 为第二种方法,C 大调自然Ⅲ级和弦转换为 B 大调Ⅳ级降三度音的小三和弦。c 为第三种方法,原调降Ⅱ级变音和弦转换为♭D 大调的Ⅰ级自然和弦。d 为第四种方法,C 大调的重属和弦转化为♯C 大调的降Ⅱ级变音和弦。

经过转调

一个调性在转入新调的过程中经过其他调性,逐步转入新调。中间经过的调性常采用离调的方法处理。经过转调的作用,可以:(1) 消除原调的印象;(2) 调性的逐步转换;(3) 增加调性的色彩变化;(4) 适用于音乐发展过程较长的情况。

例 401



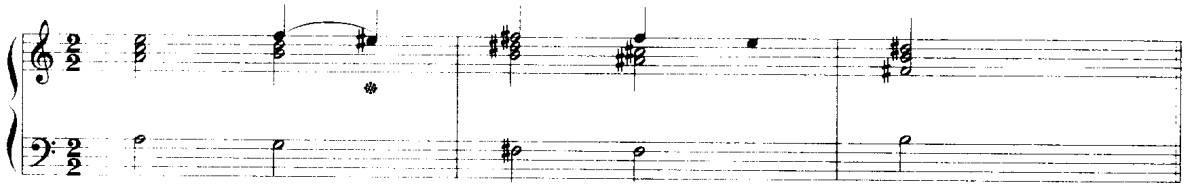


上例自 C 大调转向 a 小调的过程中经过了 F 大调、d 小调，增加了调性色彩的变化。

等音转调

这是通过和弦的等音写法与等音程的变化作为一种共同的因素而转入新调的方法，它实际上也是一种共同和弦的转调法，只是需要有等音程的变化，因此单独作为一种转调的方法。例 402 第一小节第二个和弦：属七和弦通过等音变换为增六度和弦而由 a 小调转入 B 大调。

例 402



调性对置

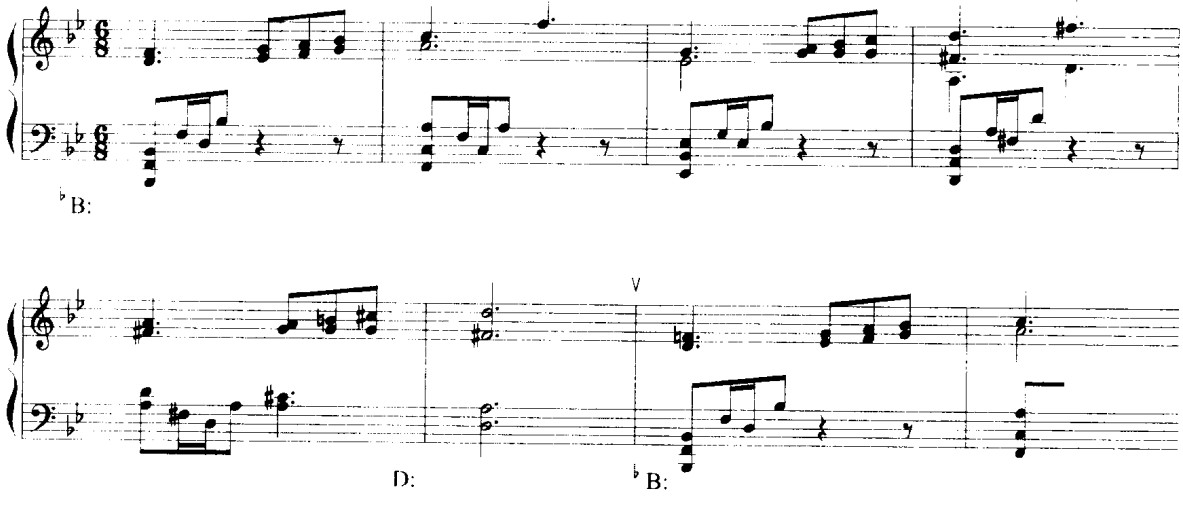
两个调性采取直接并置的方法，无转调的过渡部分，这种调性变化的方法常应用于两个不同段落之间，即一个段落结束在某调，而另一个段落直接在新调上出现，而无任何过渡的处理。

调性对置亦称"换调"。

例 403 第一乐句自降 B 大调转入 D 大调结束，而第二乐句开始直接在降 B 大调上再出现主题，构成两者之间的调性对置。

例 403

威尔第：《阿伊达》



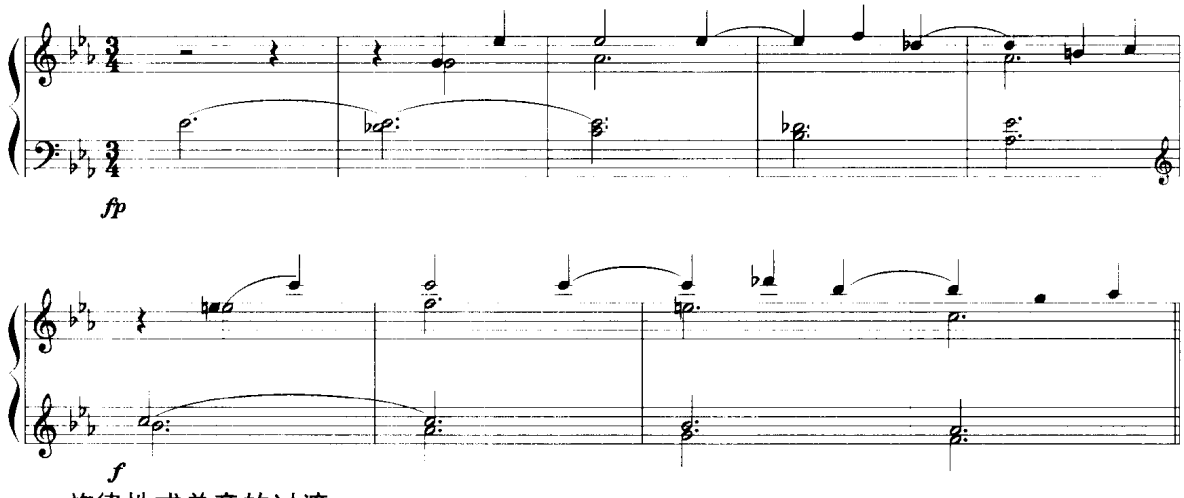
移调

两个调性之间没有过渡的部分，而是将同一材料直接移到另一个调上进行。它与调性对置的差别在于移调是同一材料在不同调性上的重复，它与离调模进有某些相似，但移调主要指主题材料重要、有明显的句逗和较长时值的乐句或段落的调性移位。而离调模进则一般发生在段落内部，或为经过性、展开性的片断短句所构成。

例 404 为移调的一例，乐句先在♭A 大调，然后移为 f 小调。

例 404

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品10之1



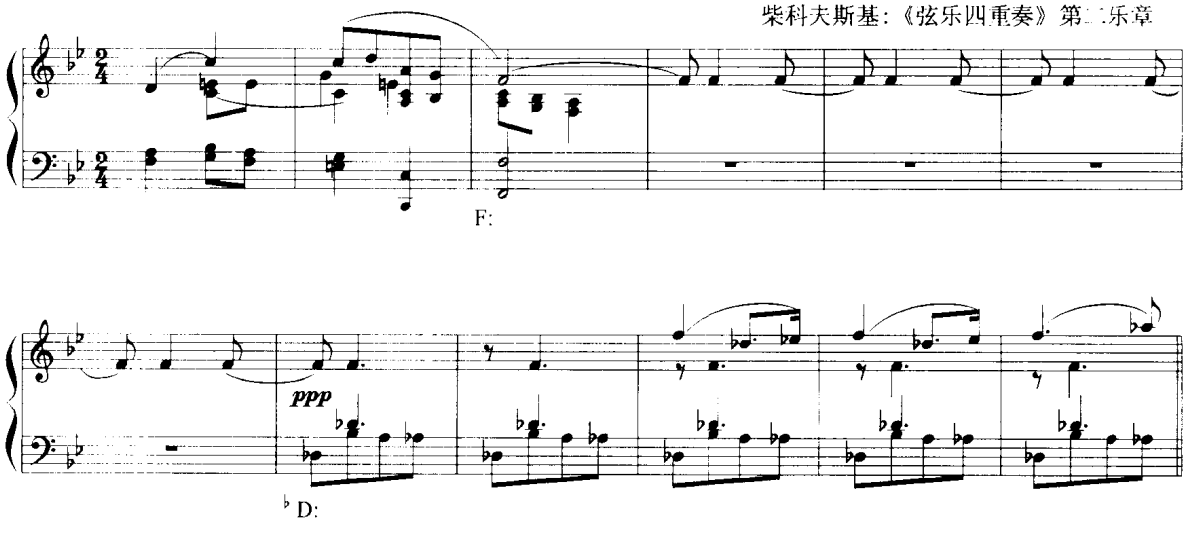
旋律性或单音的过渡

以单声部旋律性进行或单音作为两调之间的共同因素引出新调。

例 405 前三小节结束在 F 大调，即以 F 的主音作为共同的因素引出新调：♭D 大调。F 音为♭D 的三度音。

例 405

柴科夫斯基：《弦乐四重奏》第二乐章



二、近关系调的转调方法

每一个调有五个近关系调。由于近关系调与原调的关系密切,因而是作品中应用最普遍的调性关系。在欧洲18世纪的音乐作品中,调性的发展基本上属于近关系调的范围。我们学习转调也先从近关系调的转调开始。

1. 近关系调的功能分类:

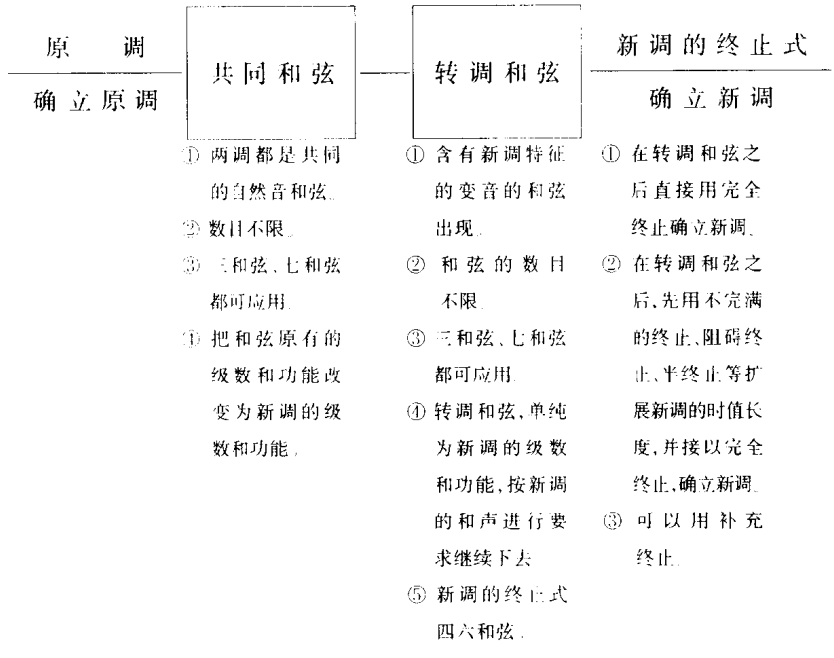
主大调的近关系调:
- 属大调—中音小调
- 平行小调(下中音小调)
- 下属大调——上主音小调

主小调的近关系调:
- 属小调—下主音大调
- 平行大调(中音大调)
- 下属小调——下中音大调

2. 转调的方法与步骤。

近关系调的转调方法,目前采取在两调都是自然音和弦的共同和弦过渡的方法。这种转调方法可分为四个步骤:(一)确立原调;(二)应用共同和弦;(三)引出转调和弦;(四)确立新调。

转调步骤的图解:



近关系调自然音体系共同和弦表：

大调：

原　　调 C	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ
平行小调 a	(Ⅲ)	Ⅳ	(Ⅴ)	Ⅵ	(Ⅶ)	Ⅰ	Ⅱ
属大调 G	Ⅳ		Ⅵ		Ⅰ	Ⅱ	
上中音小调 e	Ⅵ		Ⅰ		(Ⅲ)	Ⅳ	
下属大调 F	Ⅴ	Ⅵ		Ⅰ		Ⅲ	
上主音小调 d	(Ⅶ)	Ⅰ		(Ⅲ)		(Ⅴ)	

大调与它的平行小调(和声小调式)、属大调、下属大调都有四个共同和弦，与上中音小调(和声小调式)有三个共同和弦，而与上主音小调(和声小调式)则只有一个共同和弦。

小调：

原　　调 a	Ⅰ	Ⅱ	(Ⅲ)	Ⅳ	(Ⅴ)	Ⅵ	(Ⅶ)
平行大调 C	Ⅵ	Ⅶ	(Ⅰ)	Ⅱ	(Ⅲ)	Ⅳ	(Ⅴ)
属小调 e	Ⅳ		(Ⅵ)		(Ⅰ)		(Ⅲ)
下主音大调 G	Ⅱ		(Ⅳ)		(Ⅵ)		(Ⅰ)
下属小调 d	(Ⅴ)		(Ⅶ)	Ⅰ		(Ⅲ)	
下中音大调 F	Ⅲ		(Ⅴ)	Ⅵ		Ⅰ	

大调表中，空格表示非共同和弦。有括弧者表示在和声小调式中非共同和弦。

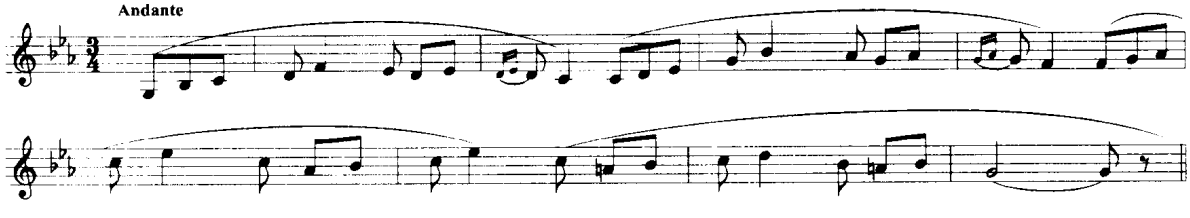
小调表中，原调Ⅲ、Ⅴ、Ⅶ级有括弧，这是因为它们在和声小调中不能作为共同和弦。

3. 声部进行。

在转调过程中，声部进行特别是高音部与低音部的进行是保证转调过程平顺、流畅的重要因素。总的要求是旋律声部要自然地引出新调。实际上，在旋律进行中也包含有上述和声上的转调步骤，它在进行中要逐步消除原来调中心音的作用，引出新调的特征音或引出对新调中心音支持作用较大的音，向新的调中心音运动。有时在旋律中并未出现新调的变音，仍为自然音，但中心音须有改变并结束在新的中心音上。

例 406

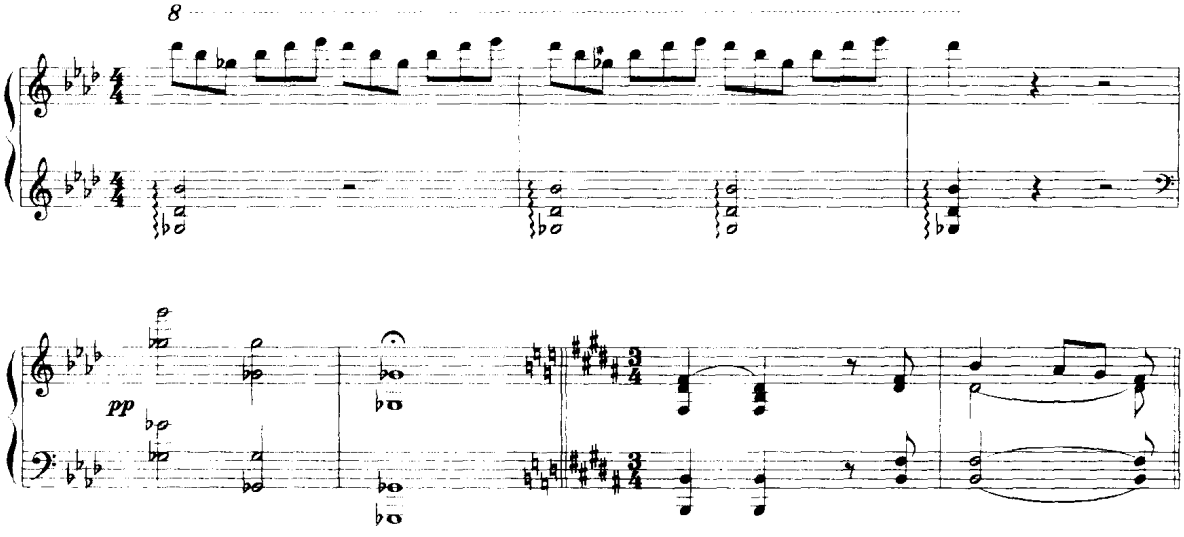
格里埃尔：《两幅草图》之1



有时旋律声部采取共同音保持的方法进入新调，使转调过程中声部的旋律表层平静地过渡向新调。

例 407

肖　邦:《幻想曲》



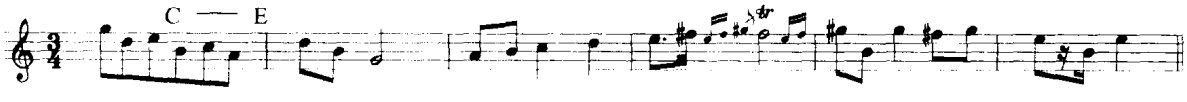
上例第五小节停顿在♭G 大调主音,新的段落旋律的开始音为♯F 音,两者为共同音,旋律声部平稳地引向新调。

这种共同音保持的方法也可以发生在其他声部。

转调过程中声部进行总的可分为两类,一种是采取自然音式的引出新调特征音的方法,这种方法在引出新调时比较平顺而不易察觉其变化。一种是采取变化半音进行的方式引出新调的特征音,色彩变化较强,但类似离调的半音进行,在旋律上对确立新调作用不强,因此,在半音进入新调特征音后,还需要继续加强新调的作用。无论采用哪类方法,当新调特征音出现在两外声部时,其作用更明显。

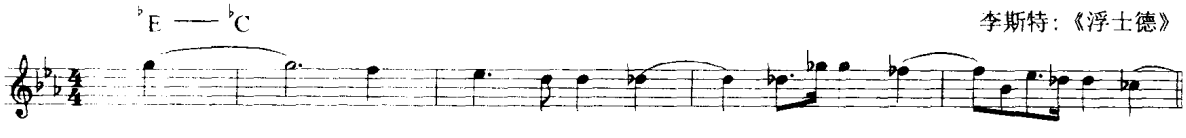
例 408

肖　邦:《玛祖卡》作品59之1



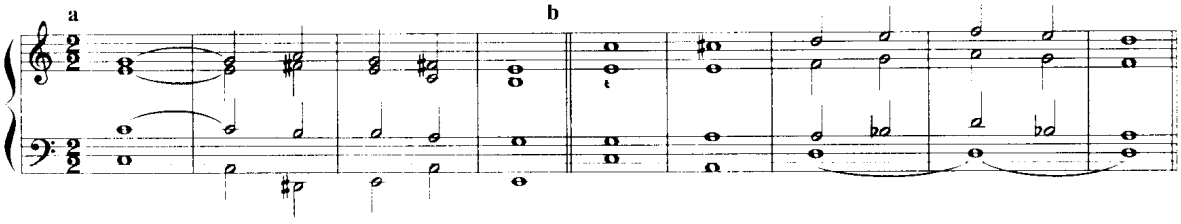
例 409

李斯特:《浮士德》



例 410 为这两类声部进行方式的和声写作例题。a 的旋律声部为自然音式的进行。b 为半音进行,这种方式有人称之为"半音转调法"。

例 410



三、大调向属功能系统近关系调的转调

大调的属功能系统调有：属大调，上中音小调。

1. 大调向属大调转调时，可用原调的Ⅰ、Ⅵ、Ⅴ、Ⅲ作为共同和弦，这些共同和弦在新调中有不同的功能意义。

原调Ⅰ级为共同和弦，它等于属调的下属和弦：T=S

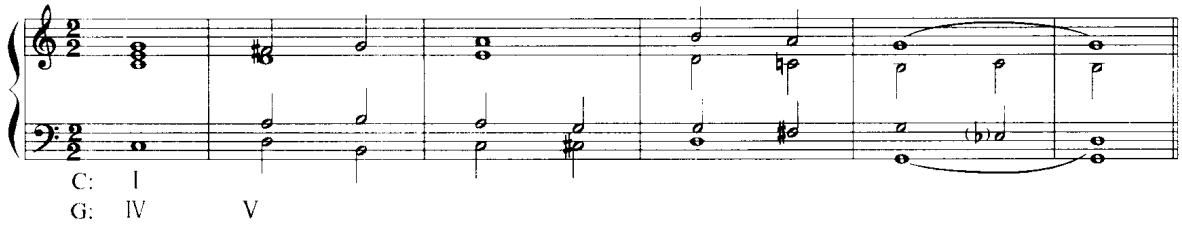
在这个共同和弦之后可以接新调的属和弦(是转调和弦)，再接以新调的终止式。

原调Ⅵ级为共同和弦，它等于属调的Ⅱ级，后面亦可以接新调的Ⅴ级、Ⅶ级等和弦。

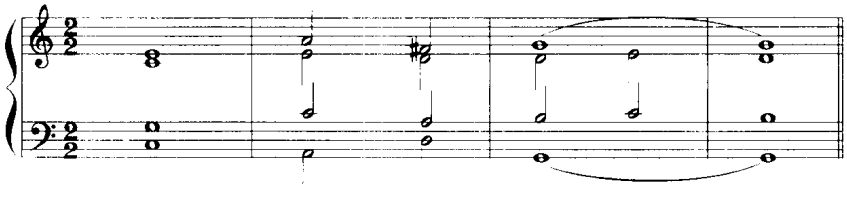
原调Ⅴ级作为共同和弦，它等于属调的Ⅰ级，后面可接新调的属功能组和弦或和声大调式的下属功能组和弦。

原调的Ⅲ级等于属调的Ⅵ级，后面可以接新调的下属功能和弦，这些下属功能和弦如果是自然调式的，那仍属于共同和弦范围，如果是和声大调式的，则属于转调和弦范围。

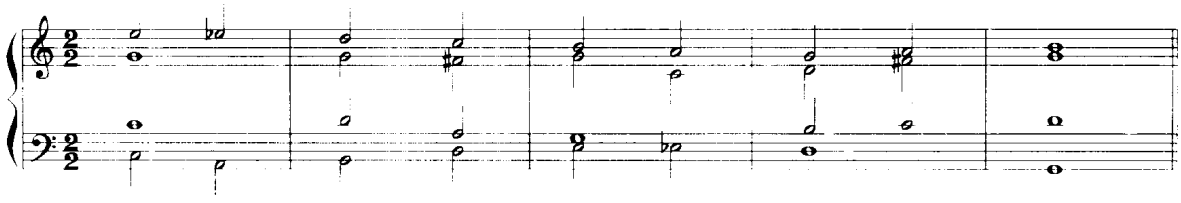
例 411



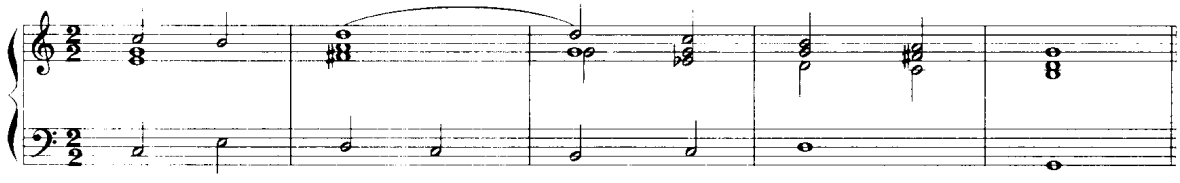
例 412



例 413

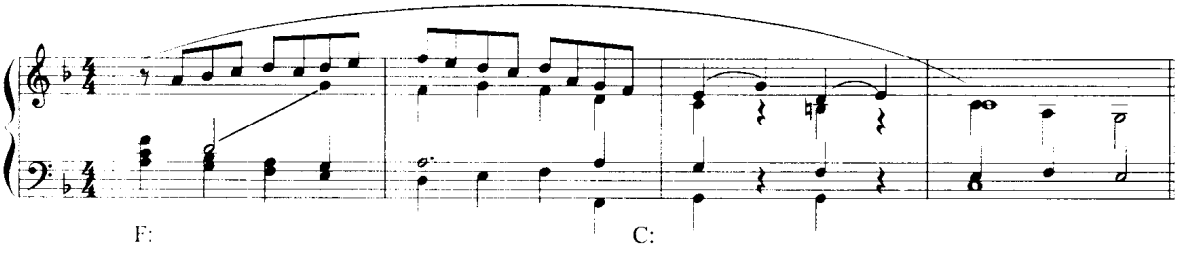


例 414

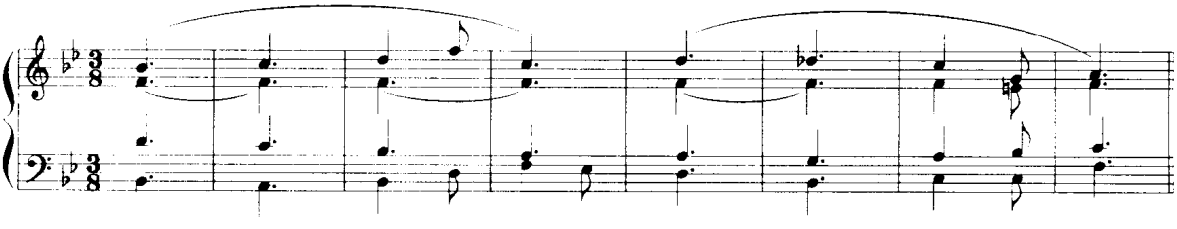


下面是两首由大调转入属大调的和声写作例题。

例 415



例 416



2. 大调向主中音小调的转调可用原调的Ⅰ级、Ⅵ级、Ⅲ级作为共同和弦。

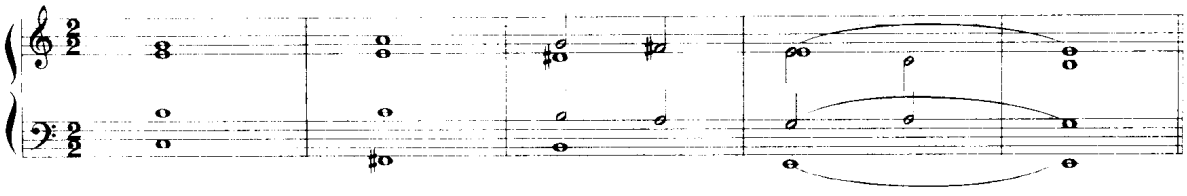
原调的Ⅰ级等于新调的Ⅵ级,后面可接新调的属和弦或Ⅱ级和弦。原调Ⅰ级可重复三音(即后调的主音)。

原调的Ⅵ级等于新调的Ⅳ级,后面也可接新调的属和弦或Ⅱ级和弦。

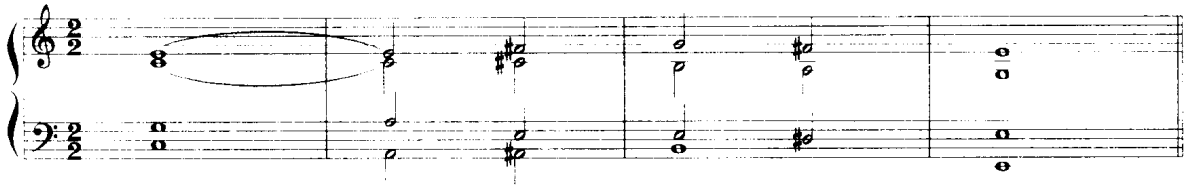
原调的Ⅲ级即是新调的Ⅰ级,它的后面可接新调的各级和弦。

原调的Ⅴ级是新调自然音的Ⅲ级,用它作共同和弦,在声部进行上可以采取两种方法:一种是按照旋律小调式自然Ⅶ级音下行进行的方法;一种是半音上行进入导音的方法。

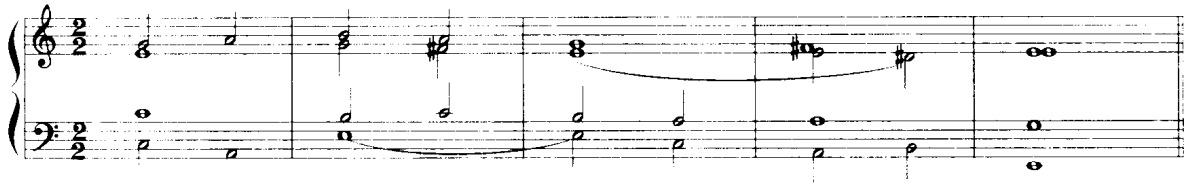
例 417



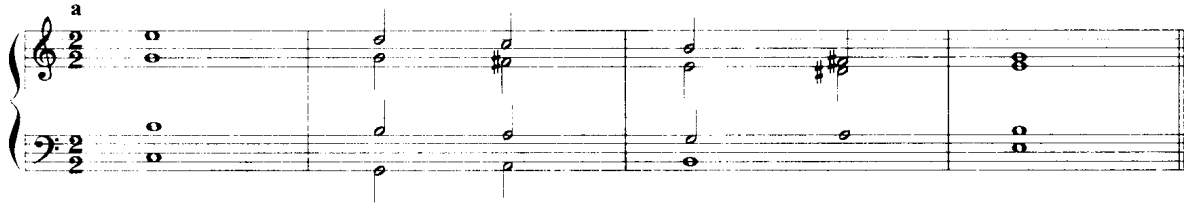
例 418

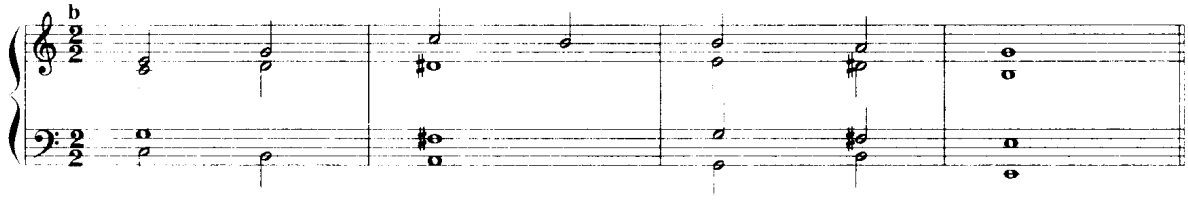


例 419



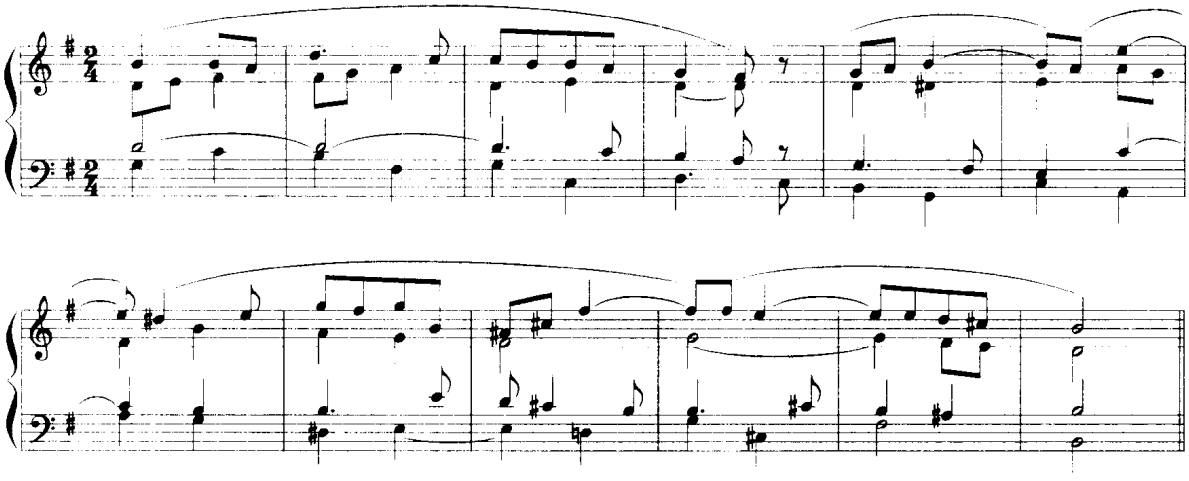
例 420





以下是大调转入上中音小调的和声写作例题。

例 421

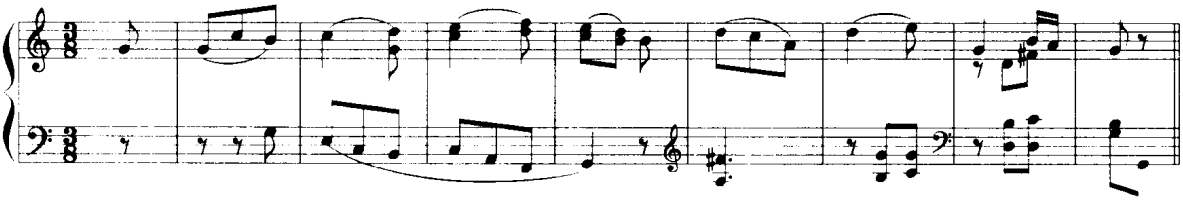


在转调的过程中可以应用副属和弦或副下属和弦等离调方法，这种处理方法可使和声的色彩变化更为丰富，同时也有利于转入新调。

下面是在作品中应用大调向属功能关系调的转调方法谱例。

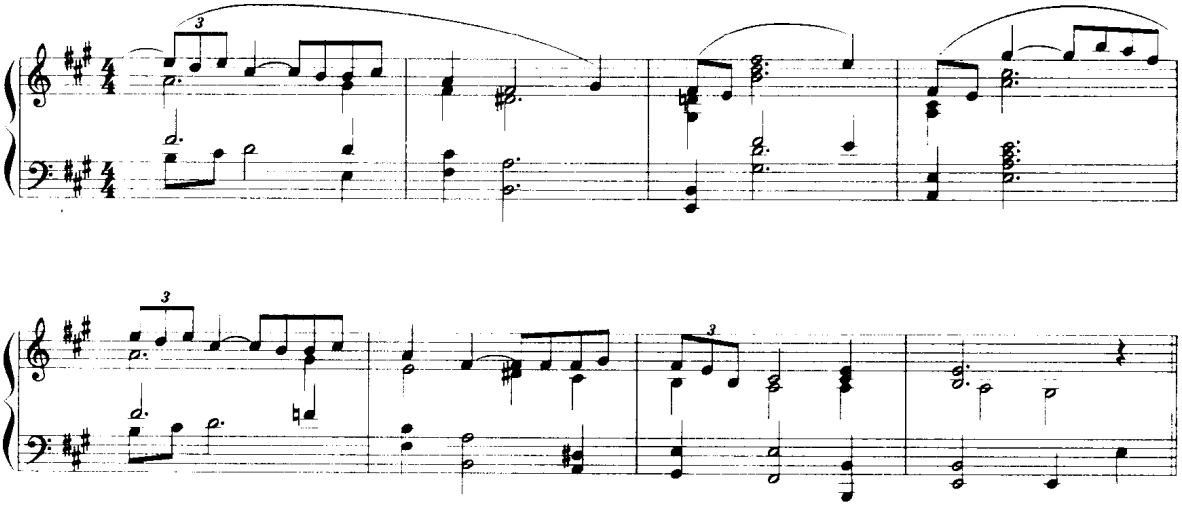
例 422

莫扎特：《G大调钢琴三重奏》



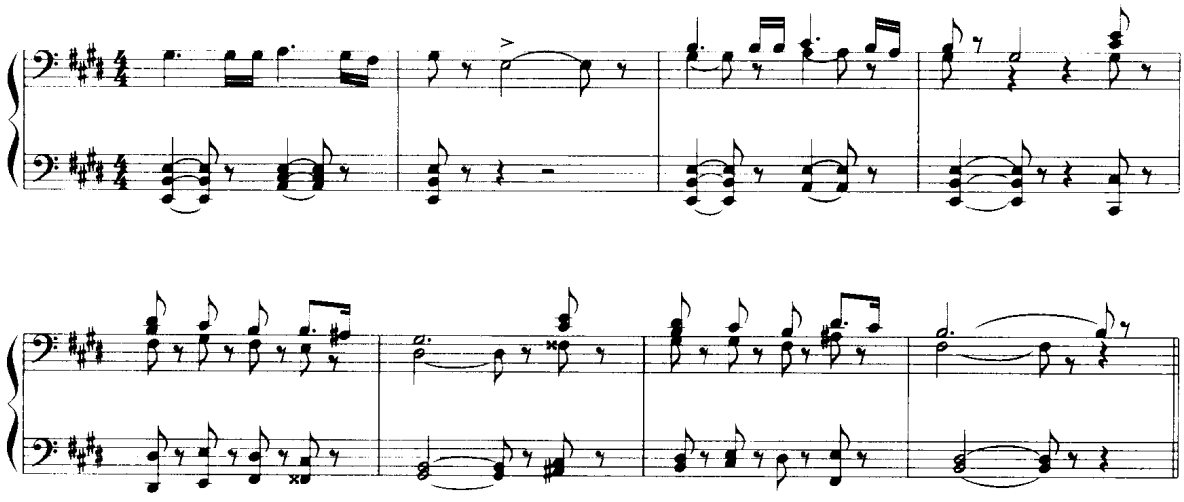
例 423

德彪西：《阿拉伯风》第1首



例 424

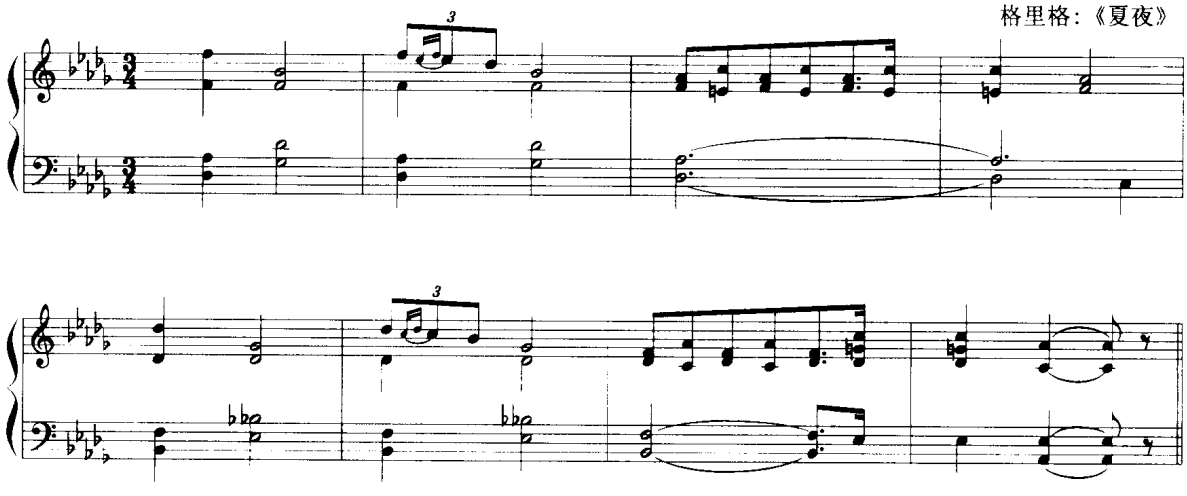
柴科夫斯基:《第五交响曲》



上例中间经过向上中音小调的离调,再结束在属调。

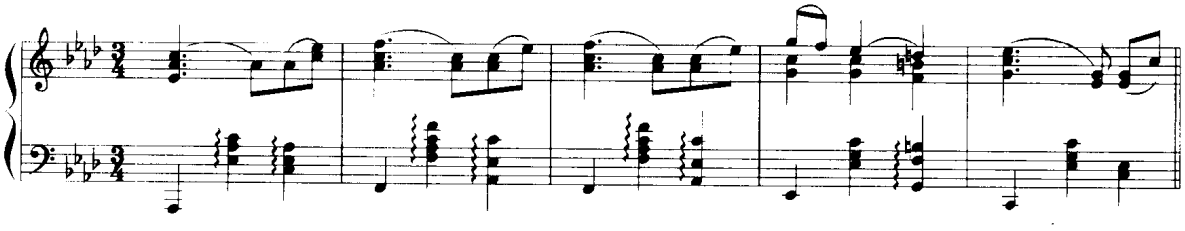
例 425

格里格:《夏夜》



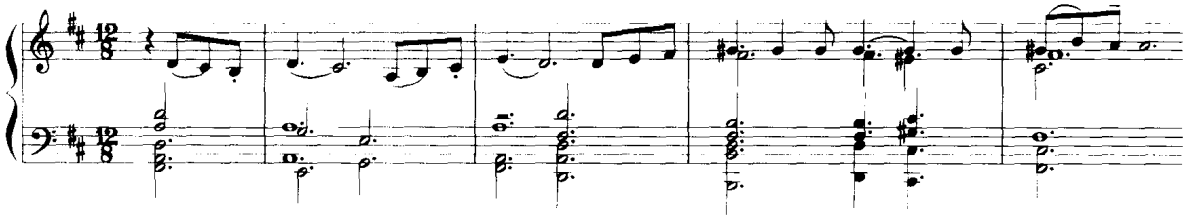
例 426

勃拉姆斯:《圆舞曲》作品39之15



例 427

柴科夫斯基:《第五交响曲》第二乐章



习 题 十 一

一、为下列低音和旋律写作转调练习。

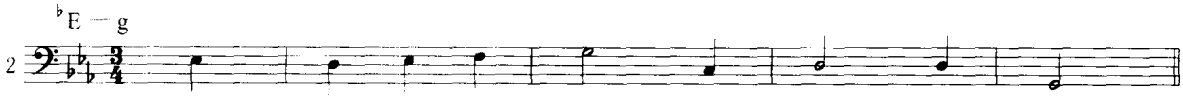
由大调转入属大调和上中音小调。

G — b

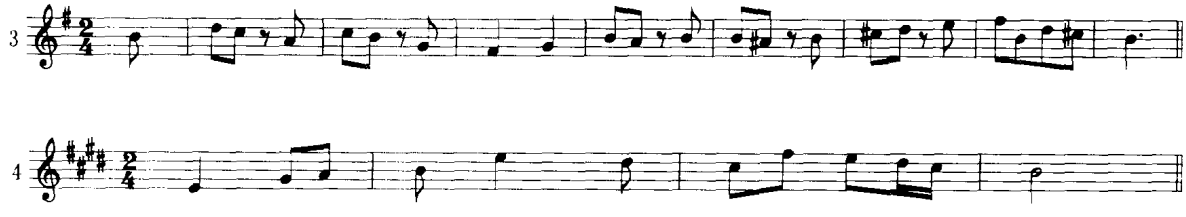
1

♭E — g

2

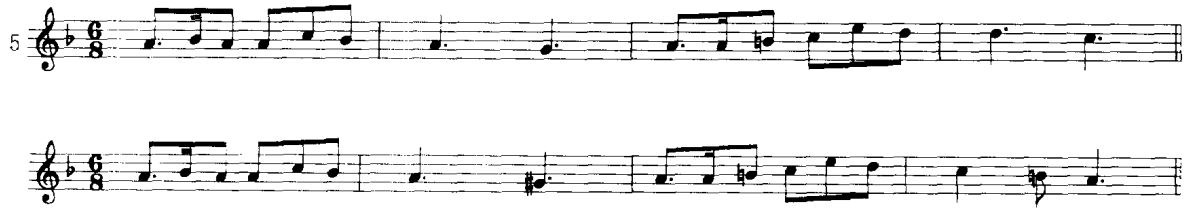


3

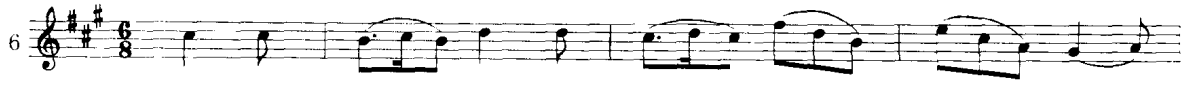


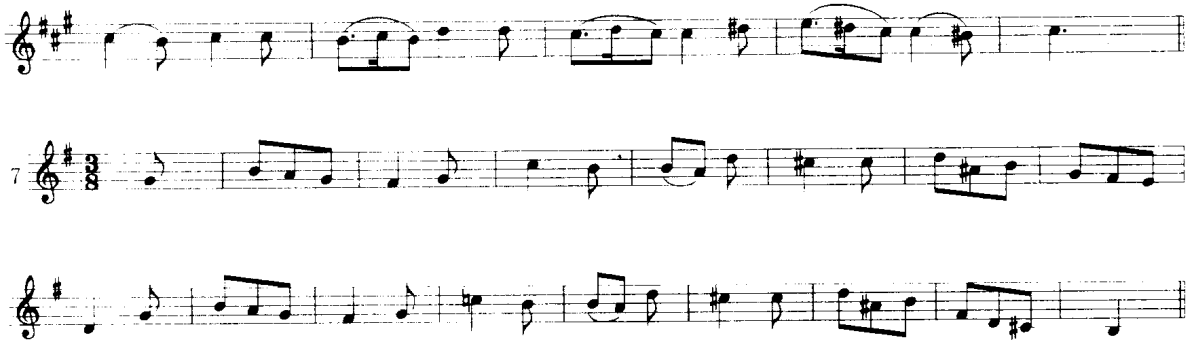
4

5

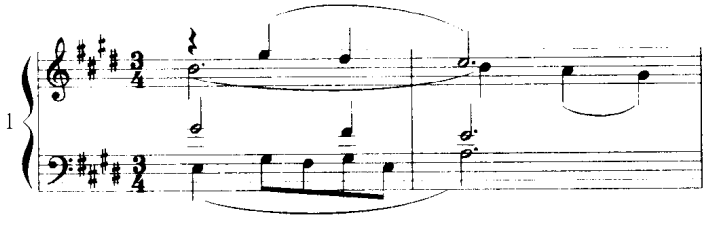


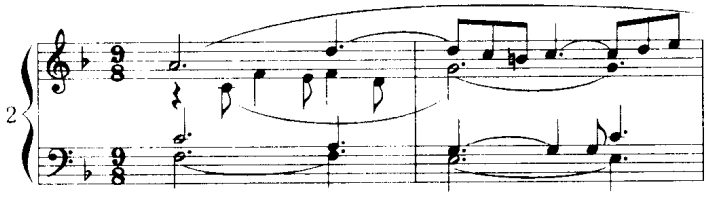
6

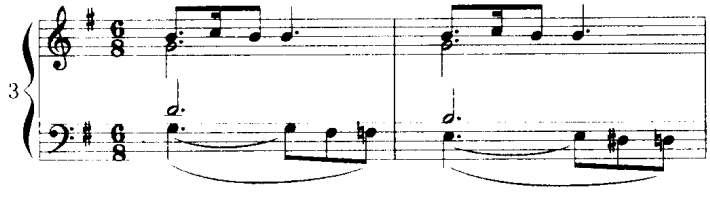


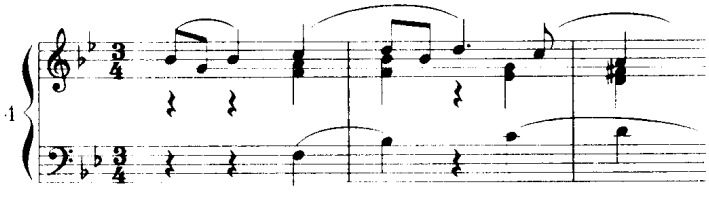


二、根据下列开端完成转入属大调或上中音小调的乐段(八小节左右长度)。









以上各项习题中,在可能情况下均可应用离调或经过转调。

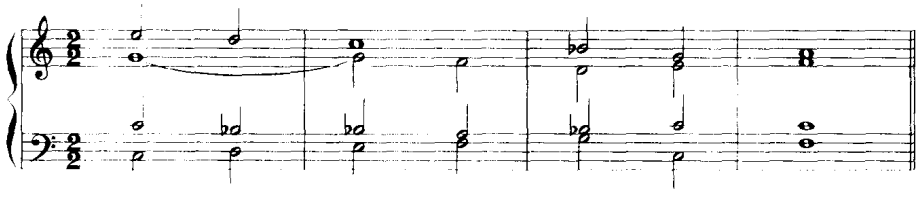
第十一章　近关系调的转调(二)

四、大调向下属功能系统近关系调的转调

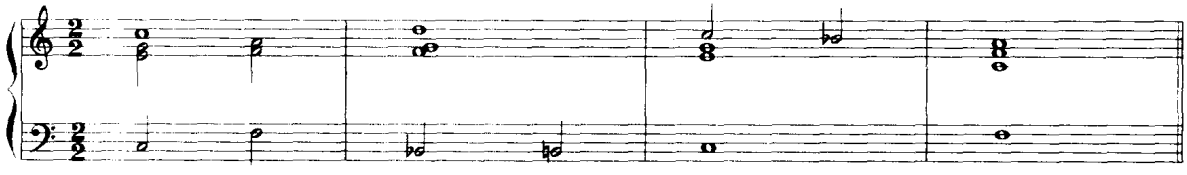
大调的下属功能系统调有：下属大调、上主音小调与下中音小调(即平行小调)。

1. 大调向下属大调转调时，可用原调的Ⅰ、Ⅱ、Ⅳ、Ⅵ作为共同和弦，再引入降Ⅶ级音，即新调的Ⅳ级音，即可转向新调。

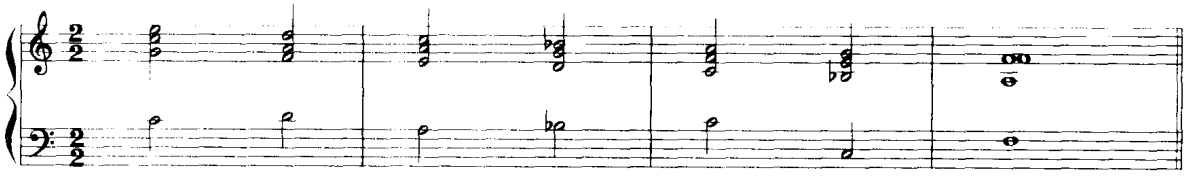
例 428



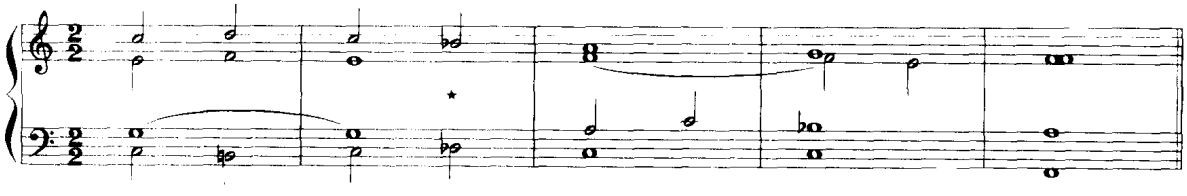
例 429



例 430



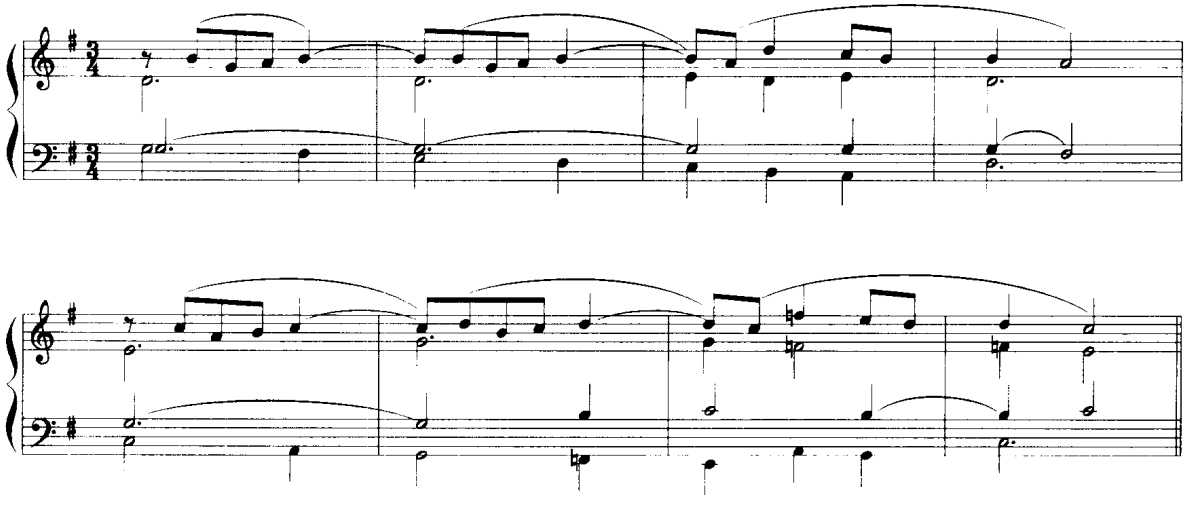
例 431



在这种转调过程中同样可以应用副属和弦、离调等方法。

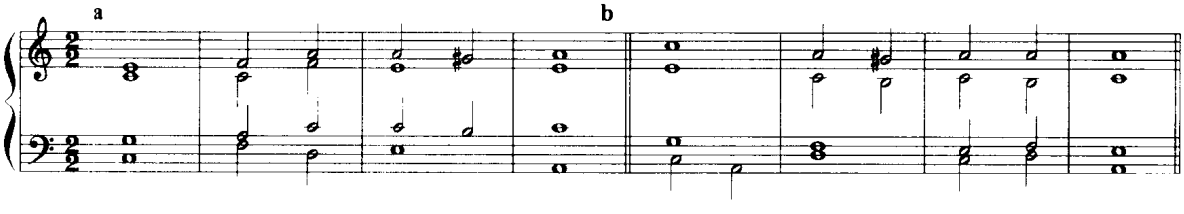
下面是大调转入下属大调的一首和声写作例题。

例 432

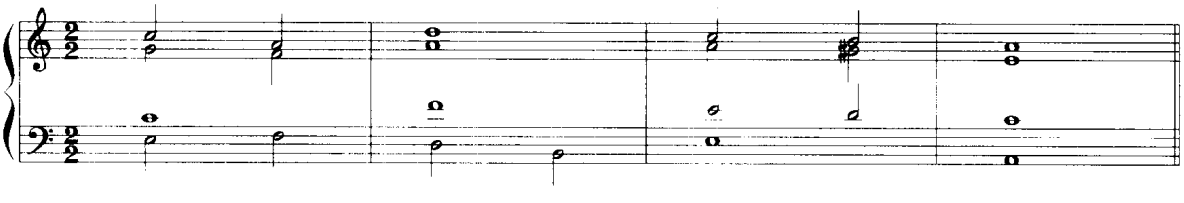


2. 大调向它的平行小调(下中音小调)转调时,一般常用原调的Ⅱ、Ⅳ、Ⅵ、Ⅶ等各级和弦作为共同和弦,引入新调导音,进入新调的属和弦,接新调的终止式。

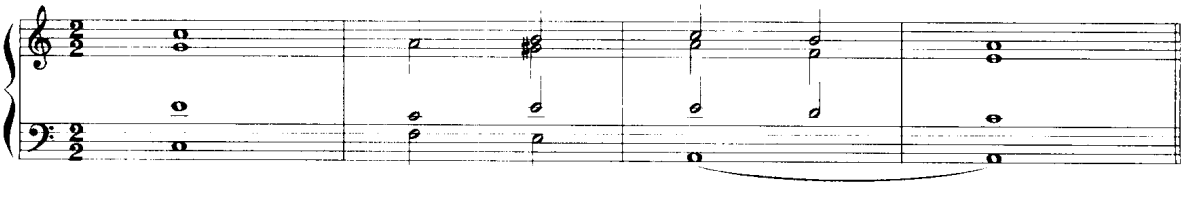
例 433



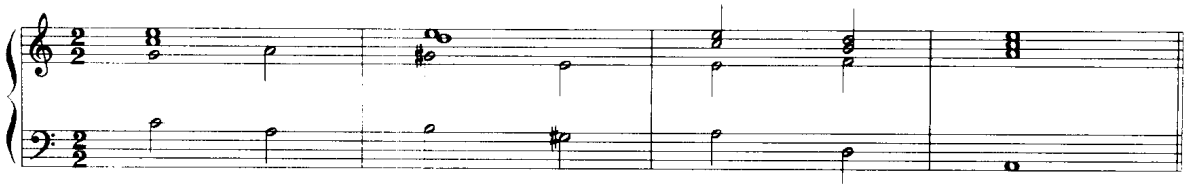
例 434



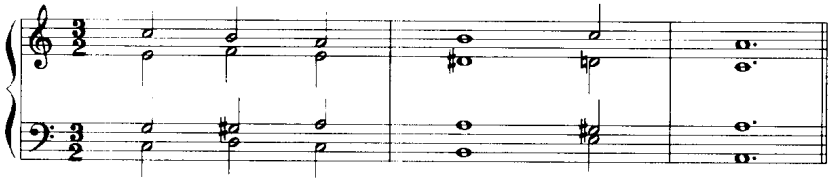
例 435



例 436

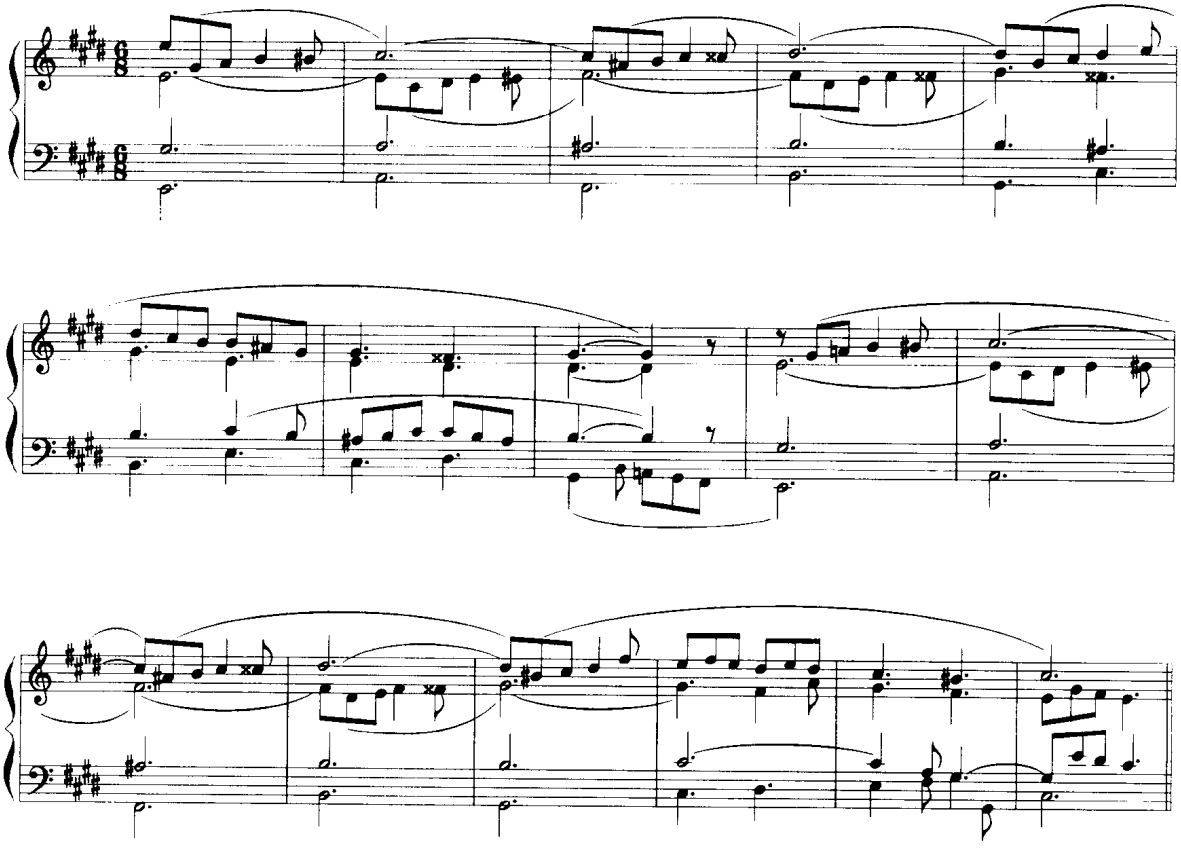


例 437



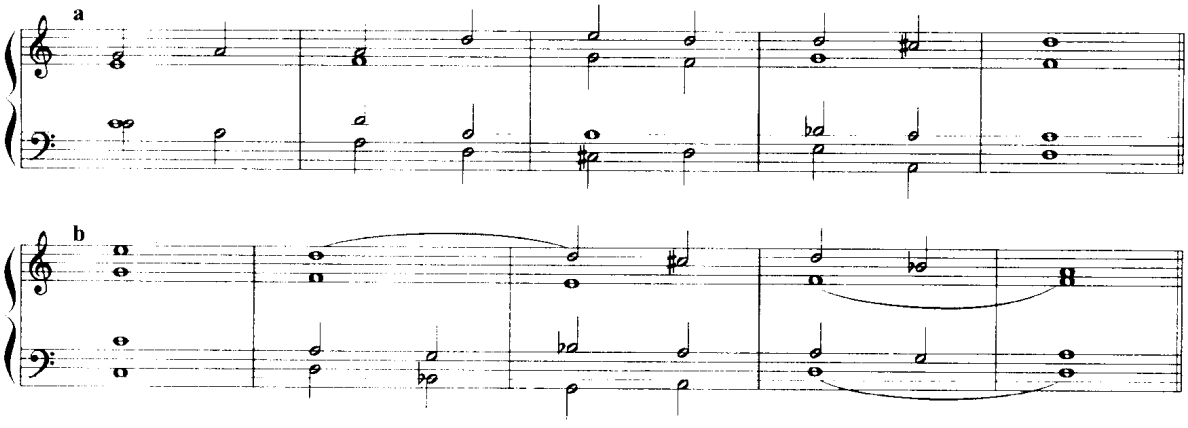
下面是大调转向平行小调的两首和声写作例题。

例 438



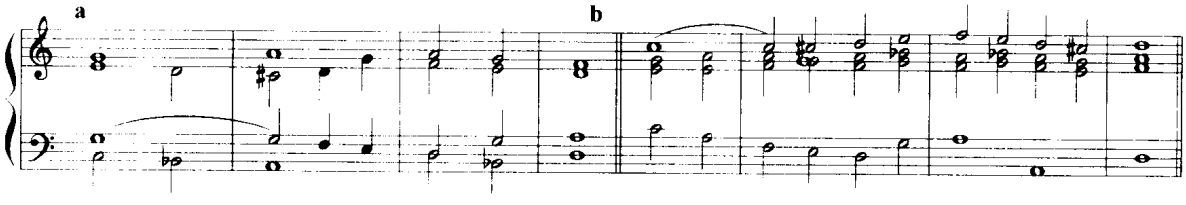
3. 大调向上主音小调转调时，可用原调Ⅱ级作共同和弦，它等于新调的主和弦。它后面可接新调的下属功能系统和弦或属功能系统和弦。例 a 接新调属和弦；例 b 接新调下属和弦。

例 439



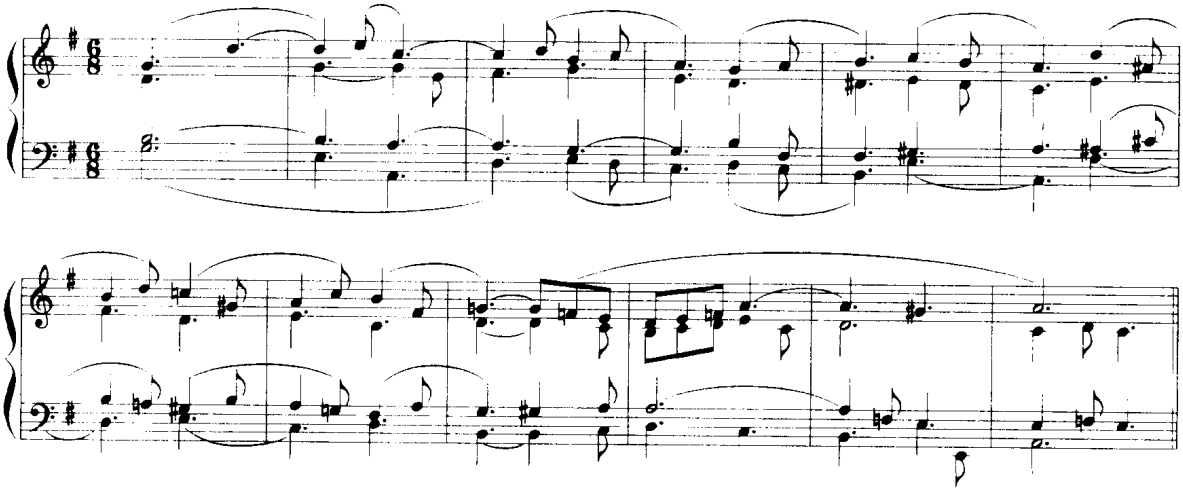
如果用原调的Ⅰ、Ⅳ、Ⅵ等作为共同和弦时，则在声部进行上有两种处理方法，一种是原调主音（新调的自然Ⅶ级音）采取下行级进到新调Ⅵ级音的方法，这是自然小调式下行的处理方式；一种是采取半音上行进入导音的方法。下面例a，低音由C下行进入♭B音，新调的Ⅶ级音。例b中C音作半音上行。

例 440



下面是大调转入上主音小调的和声写作例题。

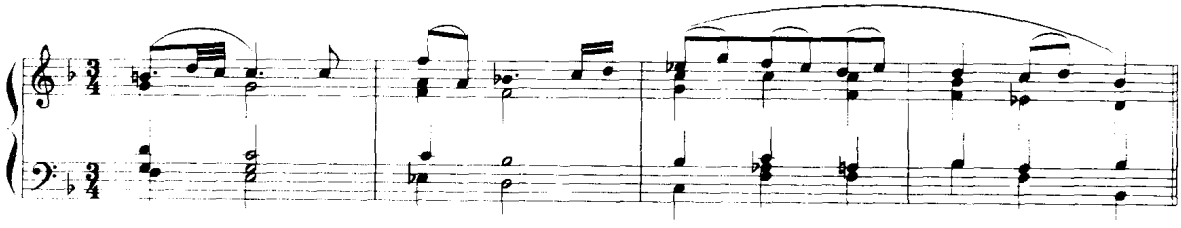
例 441



在作品中，由大调转向属大调的应用最为广泛而普遍。其次，上中音小调、下中音小调的应用也较多。下属大调常用于中间部分或新的段落开始处。上主音小调是近关系调性中应用最少的一种调性关系。

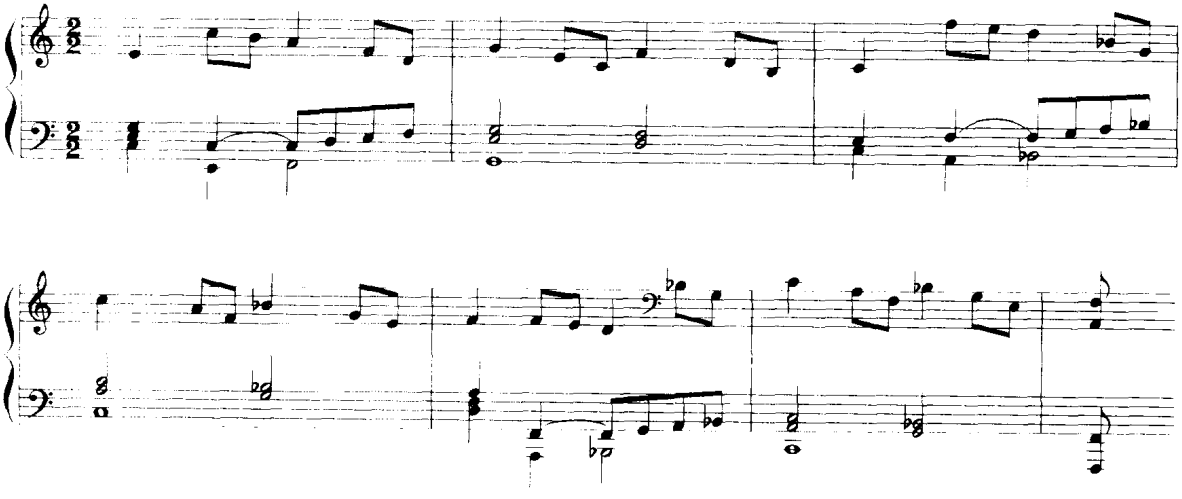
例 442

巴赫：《英国组曲》第4组曲萨拉班德



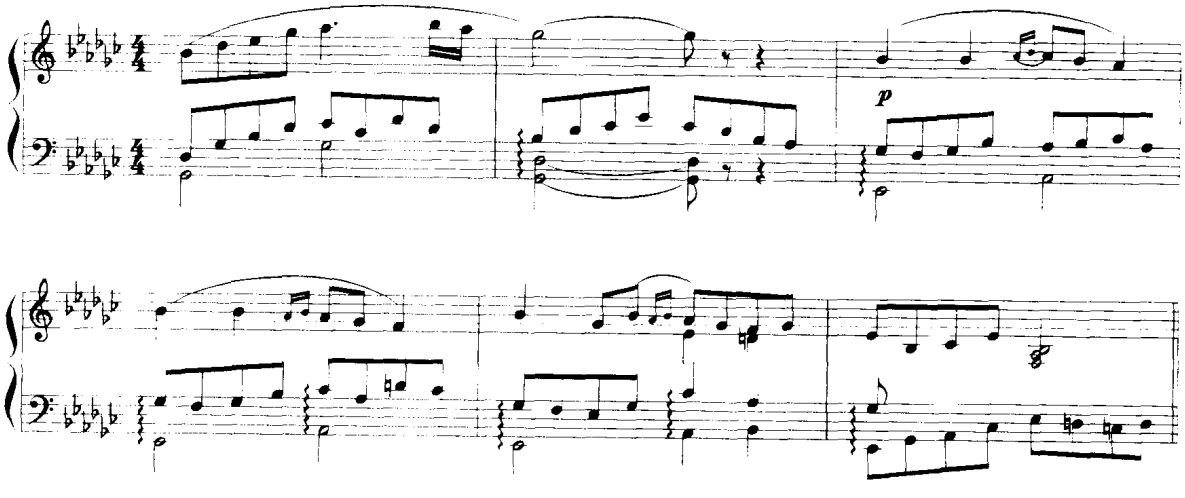
例 443

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品53第一乐章



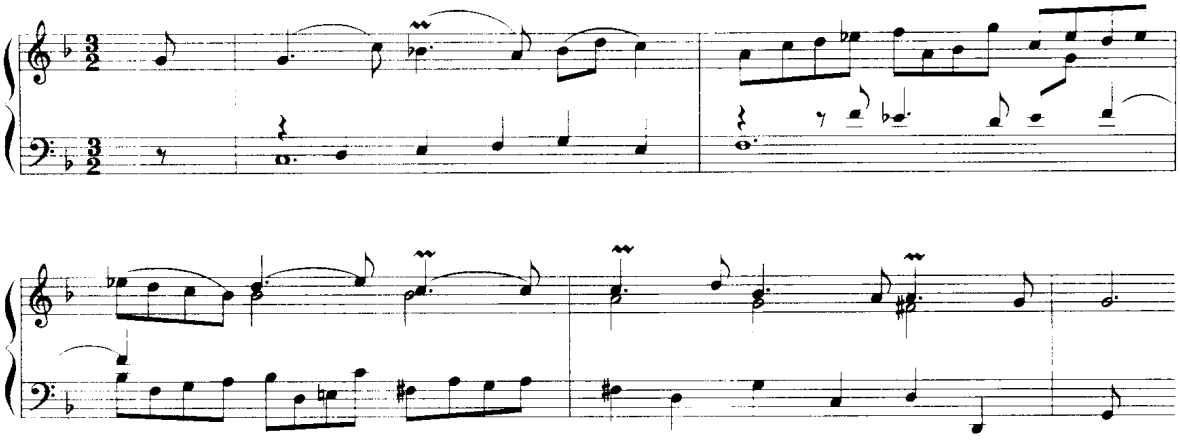
例 444

伊林斯基：《摇篮曲》作品13



例 445

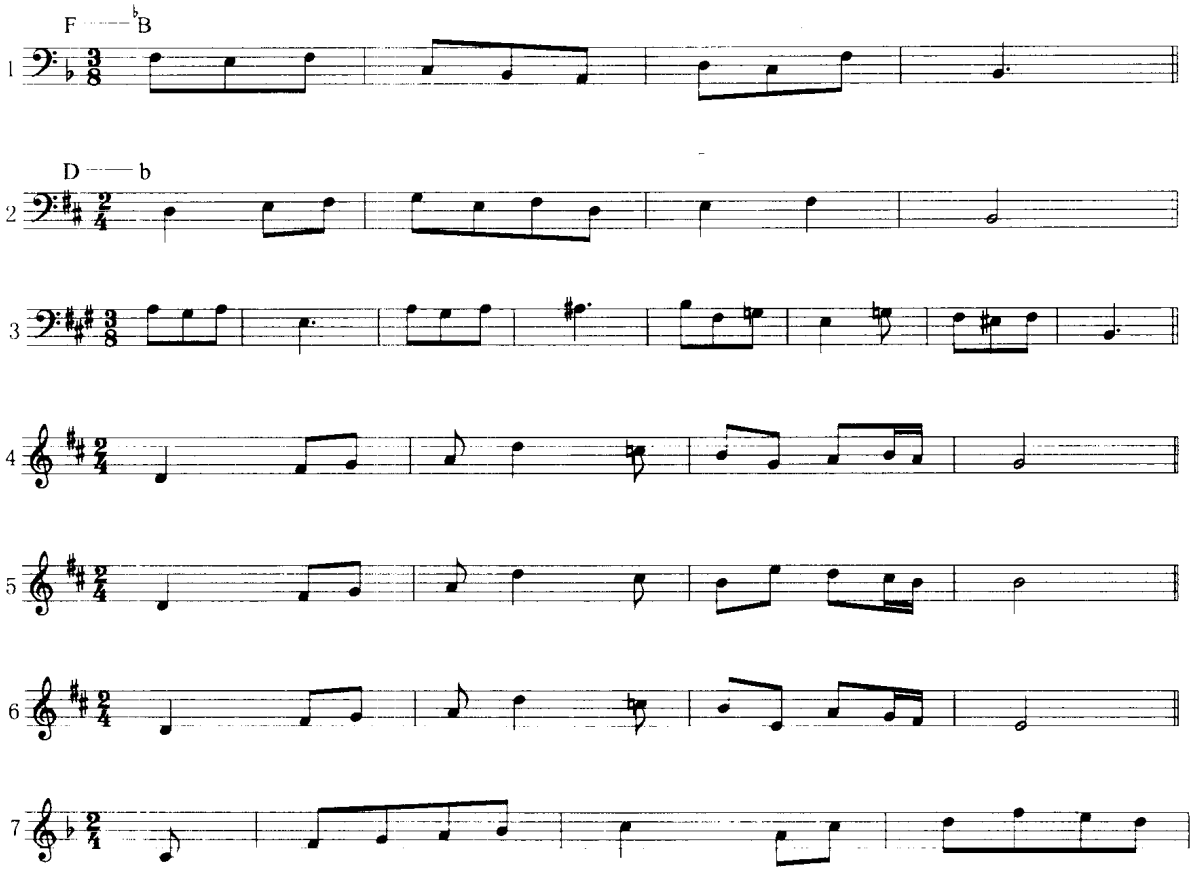
巴 赫:《英国组曲》第4组曲库朗特

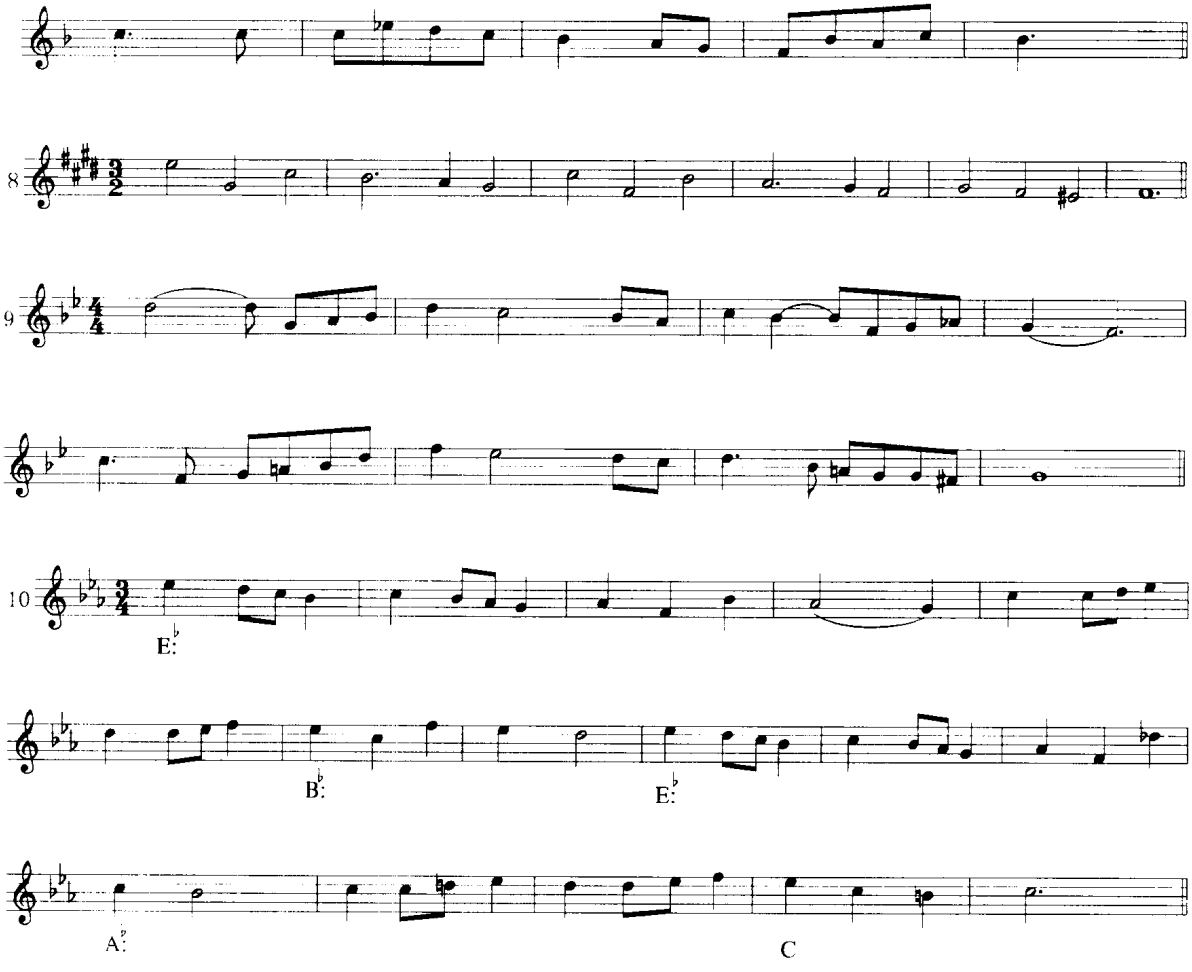


习 题 十 二

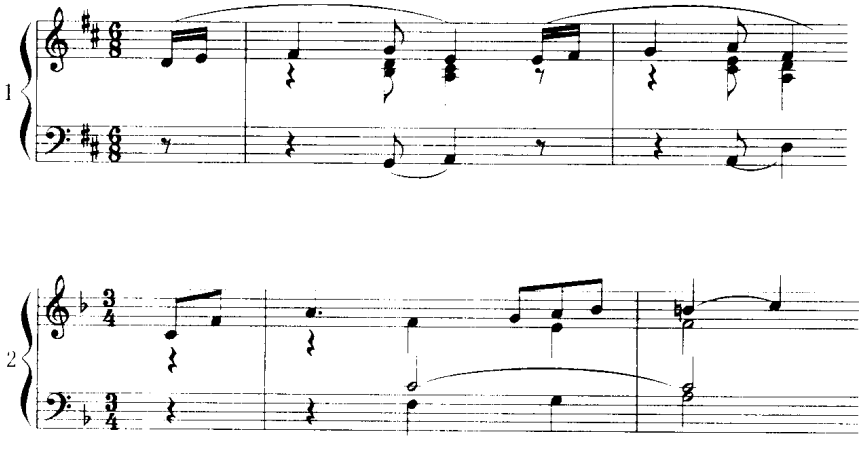
一、为下列低音和旋律写作转调练习。

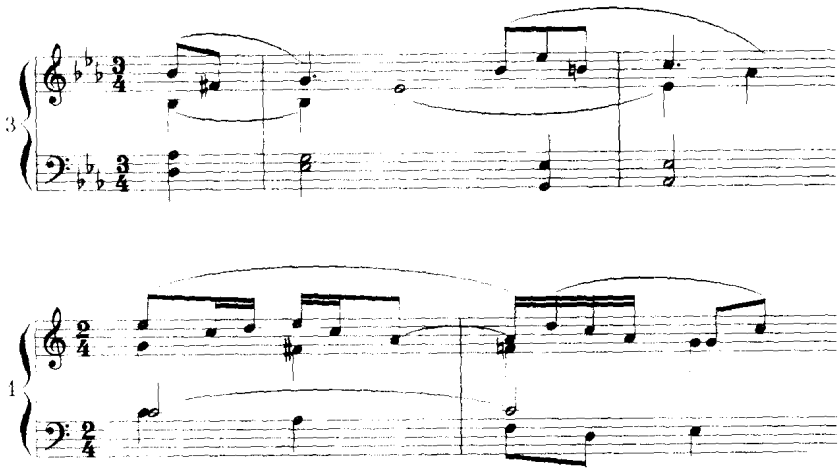
由大调转入下属大调、下中音小调与上主音小调





二、根据下列开端完成转入下属大调、下中音小调或上主音小调的乐段(八小节左右)。




3
1

第十二章　近关系调的转调(三)

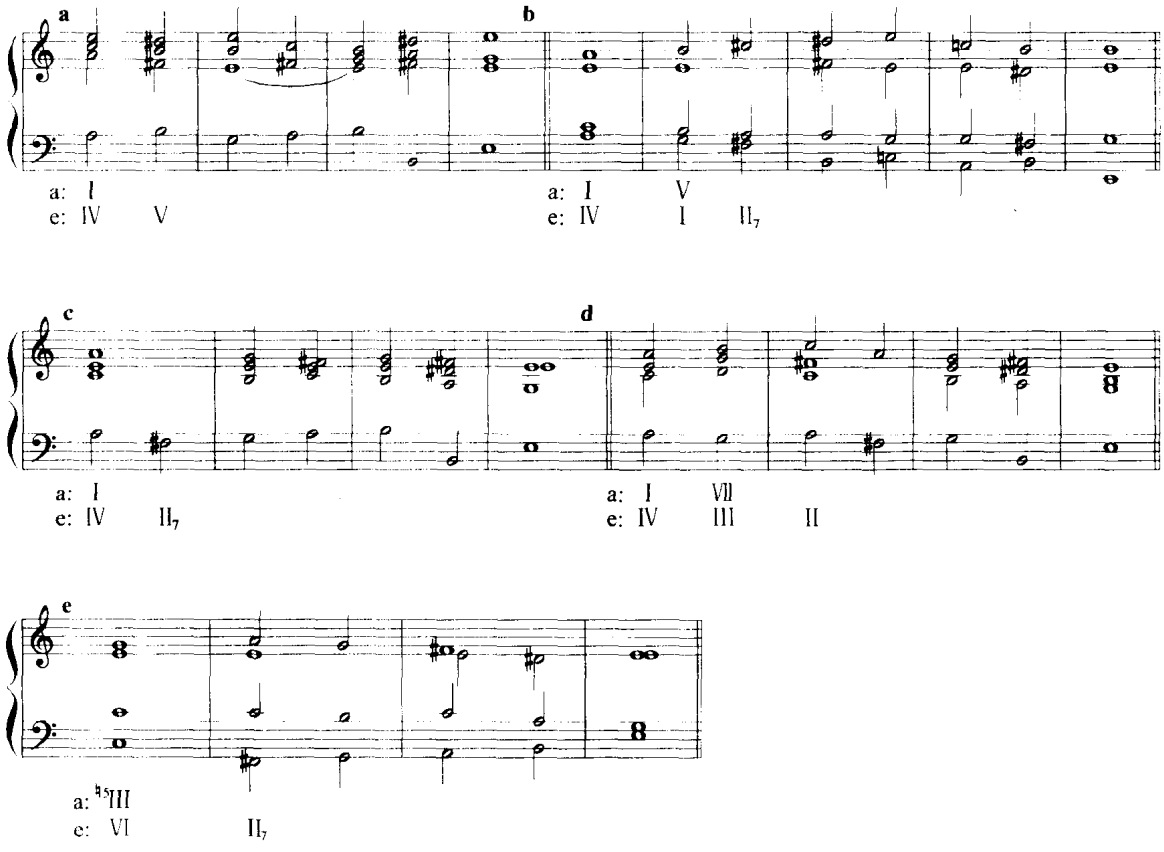
五、小调向属功能系统近关系调的转调

小调的属功能近关系调有：属小调、平行大调与下主音大调。

1．小调转向属小调时，常用原调的Ⅰ级或自然音的Ⅲ级、Ⅴ级、Ⅶ级作为共同和弦。

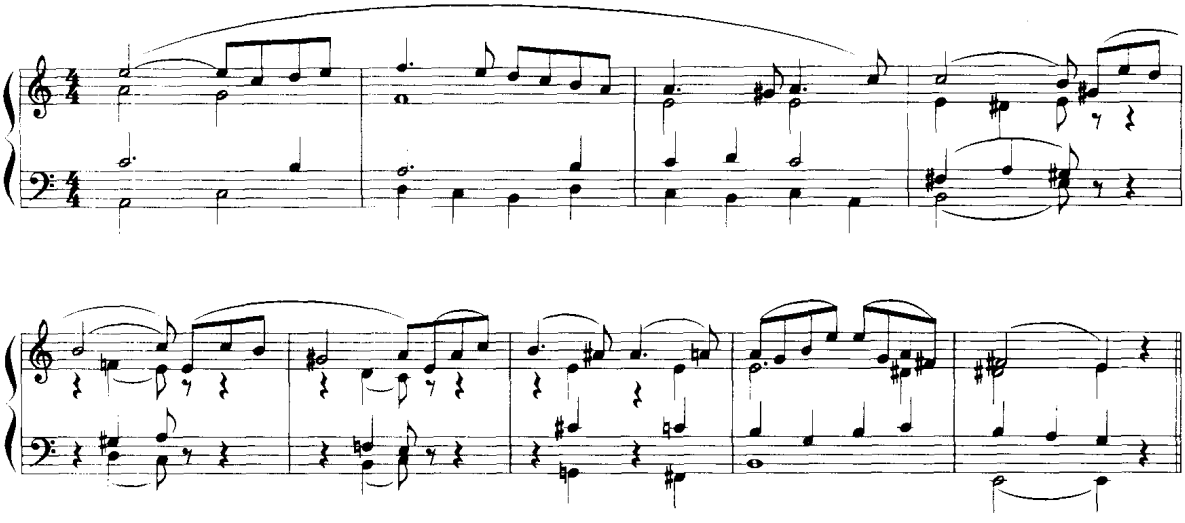
它们的后面可接新调的属功能和弦或下属功能和弦，引出新调的导音或Ⅱ级音，转向新调。

例 446

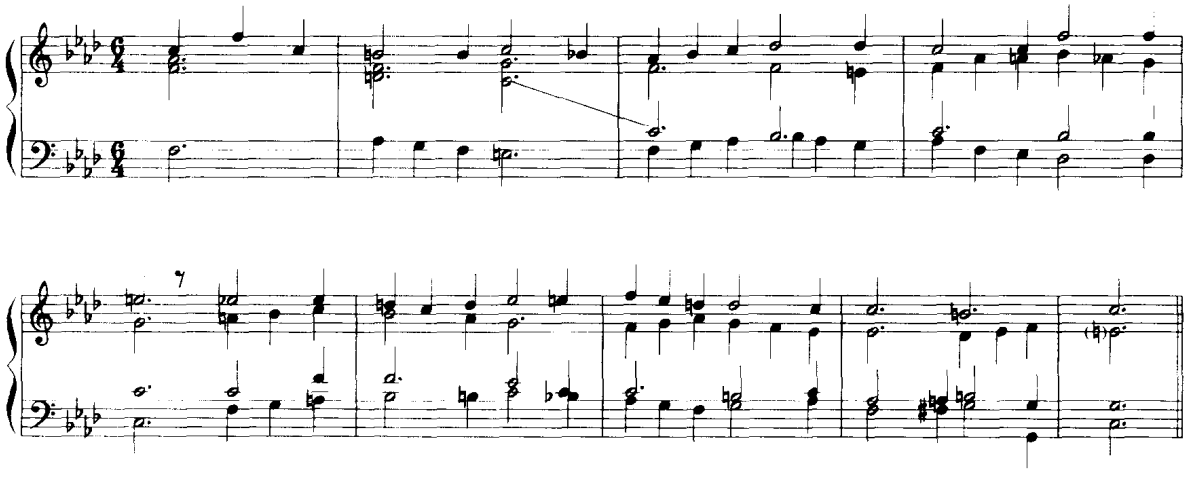


下面是小调转入属小调的和声写作例题。

例 447



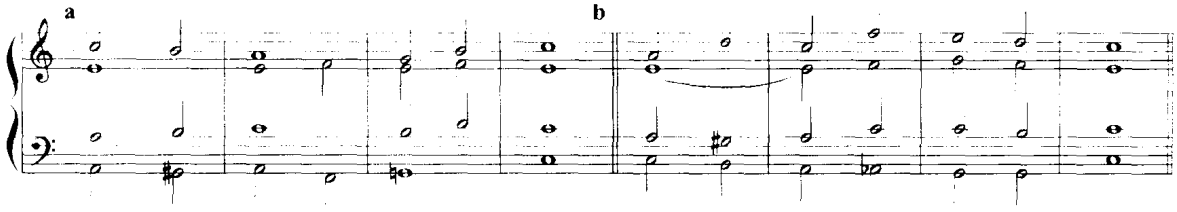
例 448



属小调的最后主和弦有时采取大三和弦的形式，成为原调的属和弦，这样便于引回原调。

2. 小调转入上中音大调(即平行大调)，是小调的近关系调性中常用的转调处理。在自然音的小调与它的平行大调之间，全部都是共同音或共同和弦，因此在转调的处理上非常方便。常用原调的Ⅰ级、Ⅵ级、Ⅳ级等作为共同和弦，它们等于新调的下属功能系统和弦，接新调的属功能和弦转入新调。

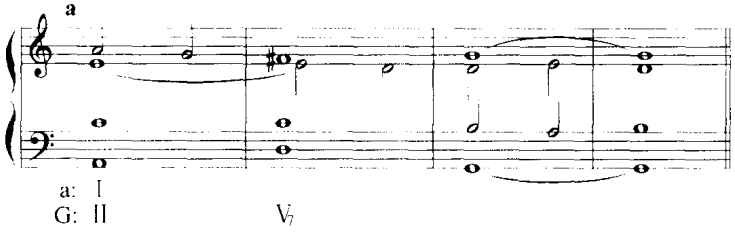
例 449

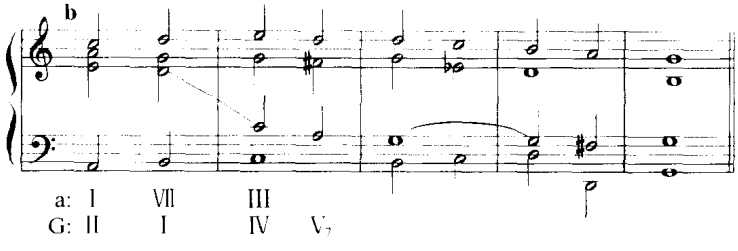


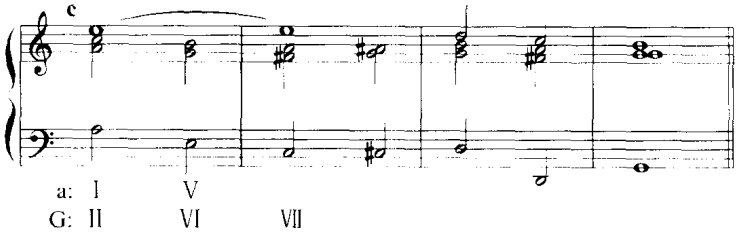
由于这两个调性之间,除原调导音外,都系共同音。在自然音范围内,各级和弦都属于共同和弦,因此,转调和弦根据新调(平行大调)的典型和声进行来确定,一般为新调的终止式四六和弦或属七和弦。如应用新调的和声大调式时,则包含有♭Ⅵ级音的和弦亦为转调和弦。而♭Ⅵ级音与原调导音为等音,亦可成为共同音,但两者的进行倾向不同。

3. 小调转入下主音大调的应用一般较少。下主音大调是小调自然Ⅶ级上的大调,是平行大调的属大调。转入下主音大调可以用原调的Ⅰ级与自然音的Ⅴ级、Ⅲ级、Ⅶ级作为共同和弦。进入新调属功能和弦,引出新调导音,转入新调。

例 450

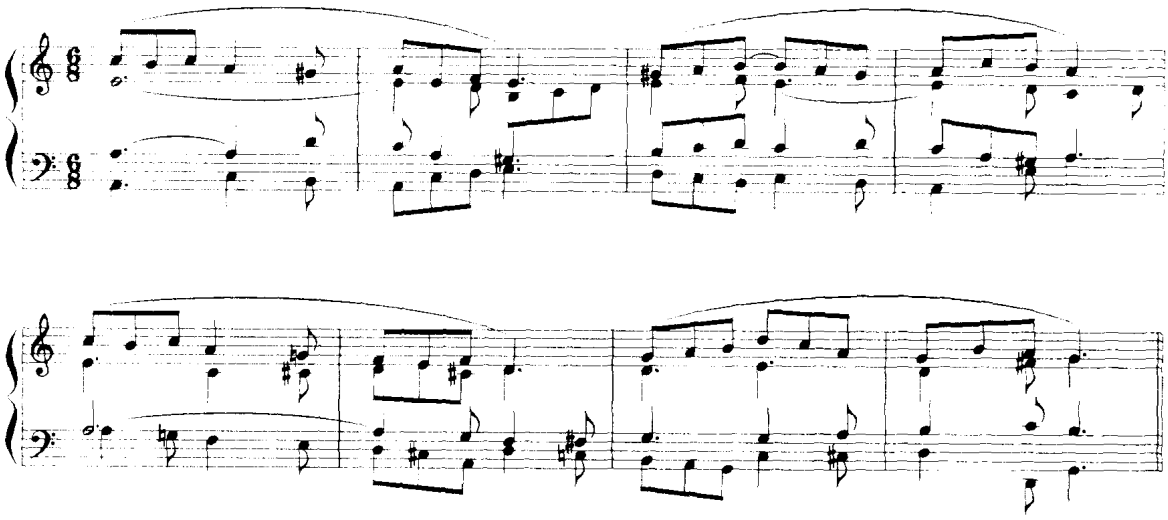






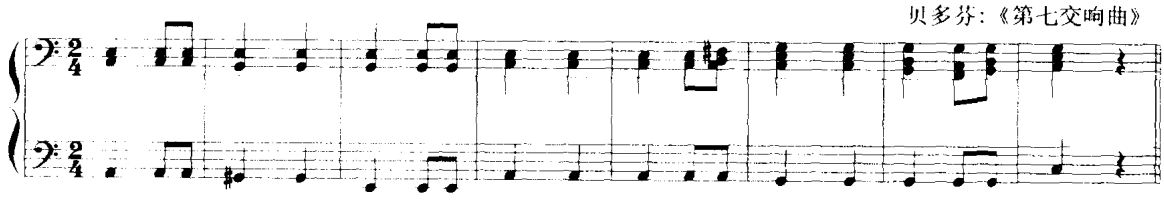
例 451 为 a 小调转 G 大调的和声写作例题。

例 451

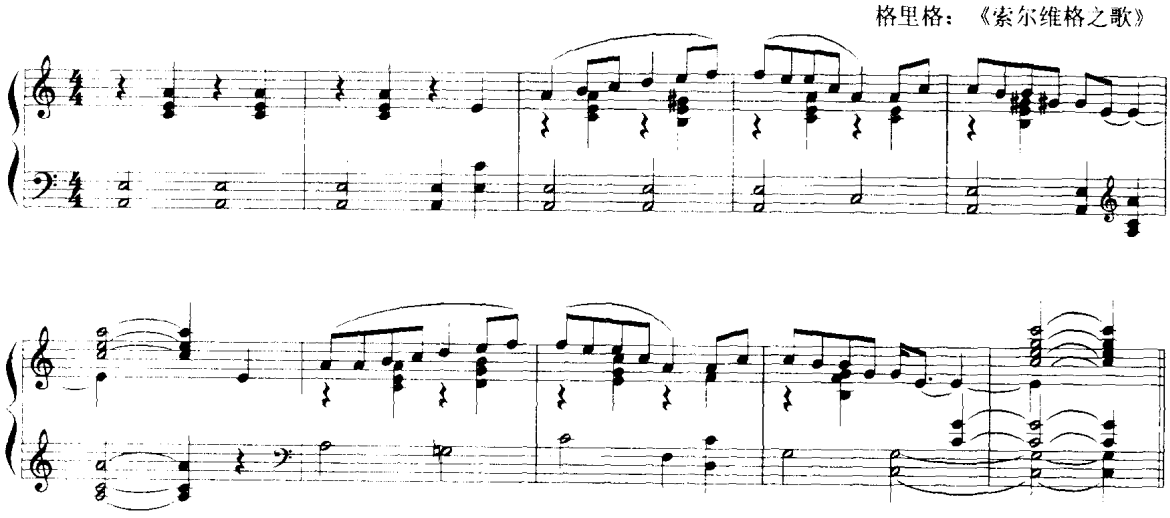


下面是作品中小调向属功能系统近关系调转调的片断谱例。

例 452

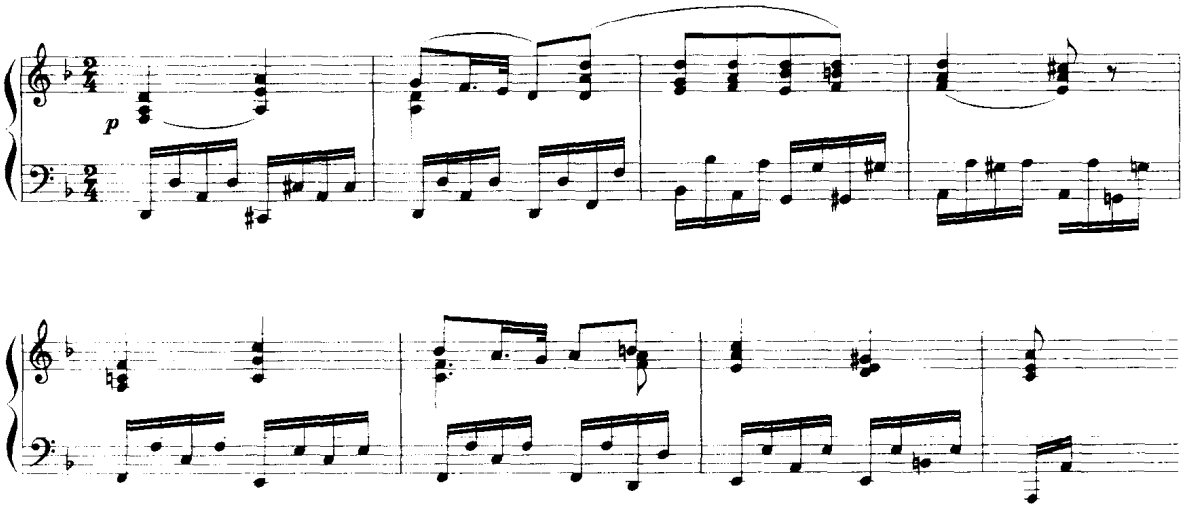


例 453



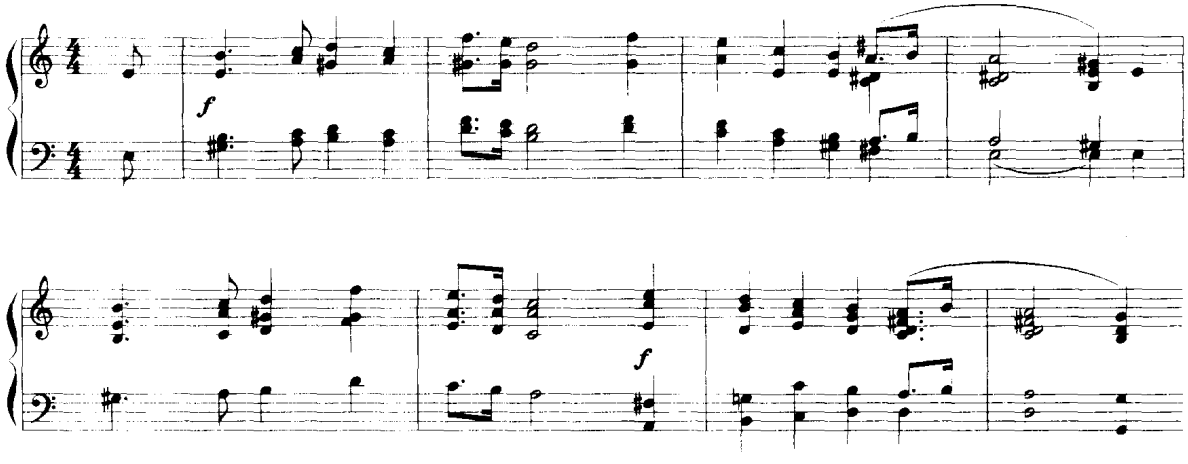
例 454

贝多芬:《钢琴奏鸣曲》作品28第二乐章



例 455

门德尔松:《民歌》作品53之5

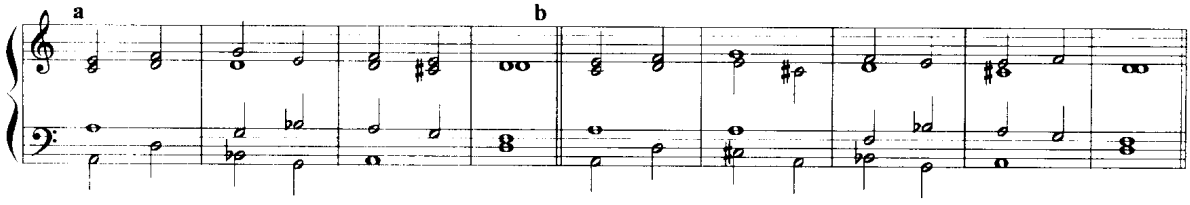


六、小调向下属功能系统近关系调的转调

小调的下属功能系统近关系调有:下属小调、下中音大调。

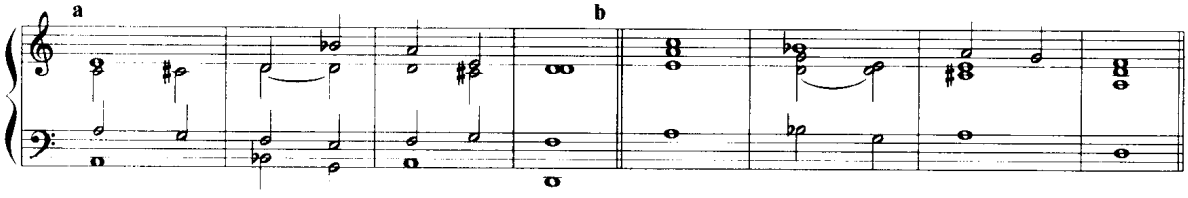
1. 小调转向下属小调时,常用原调Ⅳ级(等于新调的主和弦)为共同和弦,在它的后面可接新调的下属功能组或属功能组和弦,在转调上非常方便。

例 456



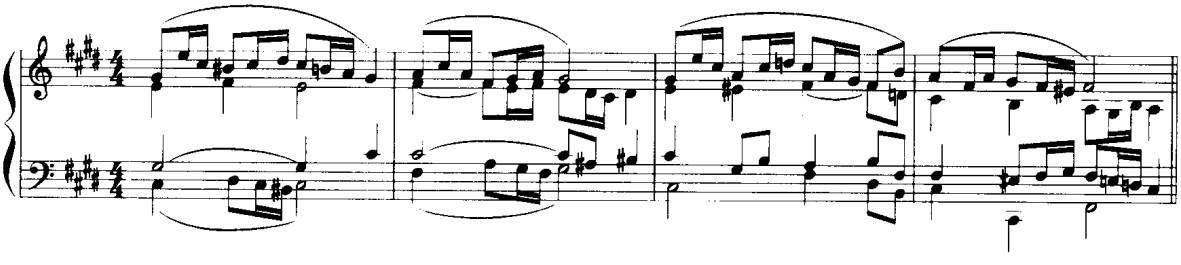
如果用原调的Ⅰ级、Ⅲ级(自然音)作为共同和弦,则可用半音上行到新调导音或下行级进到新调Ⅵ级音的方法进入新调的属和弦或下属功能组和弦。

例 457

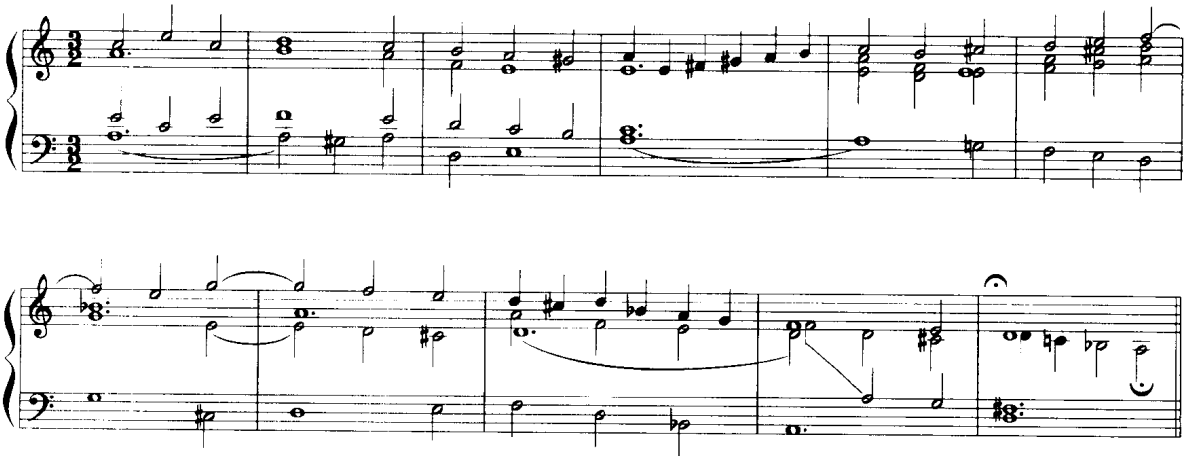


下面是小调转向属小调的和声写作例题。

例 458



例 459

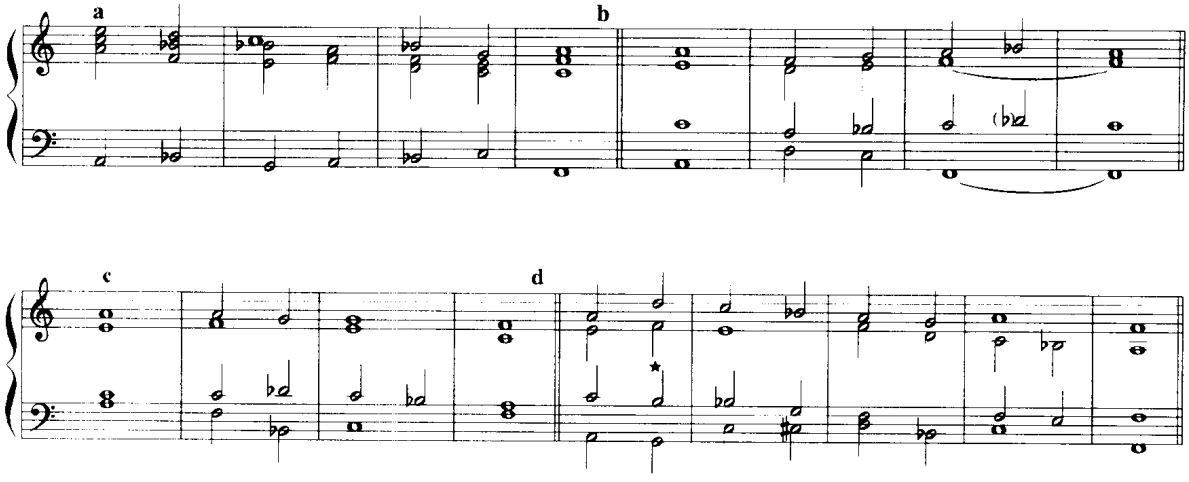


2. 小调向下中音大调转调时,原调的Ⅰ级、Ⅲ级、Ⅳ级与Ⅵ级都可以作为共同和弦,这些共

同和弦根据它们各自在新调中的功能意义，接以适合的新调和弦。

原调的自然Ⅶ级、Ⅱ级三和弦与七和弦也可以作为新调的重属、重属Ⅶ级等共同和弦应用。下面是这类转调方法的和声写作例题。

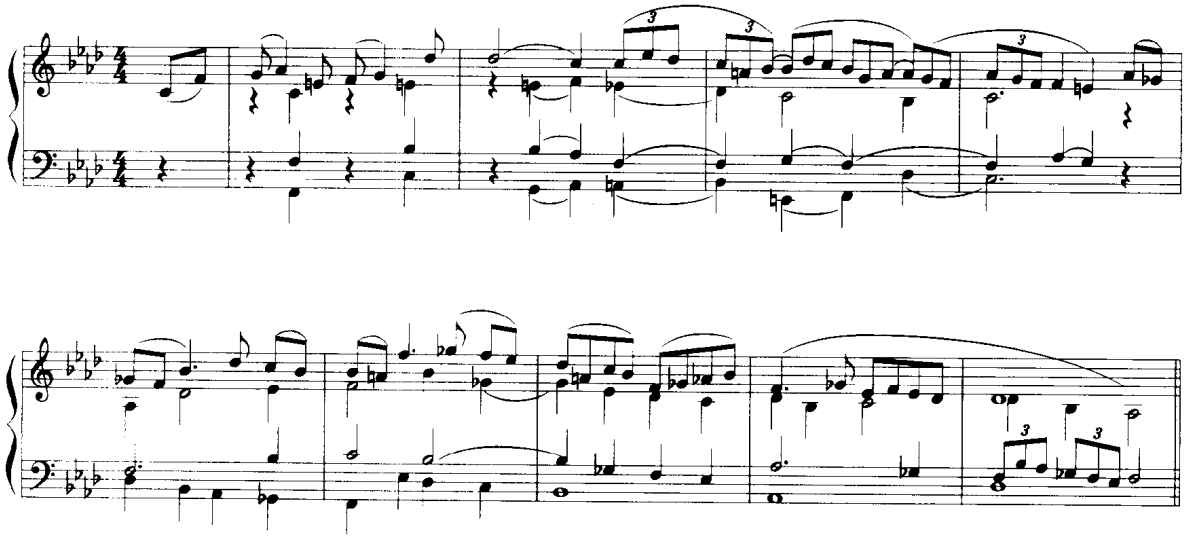
例 460



上面例 d 中第二个和弦(星号处)，是原调(a 小调)的自然Ⅶ级七和弦，作为新调(F 大调)的重属七和弦转向 F 大调。

例 461 是小调转向下中音大调的和声写作例题。

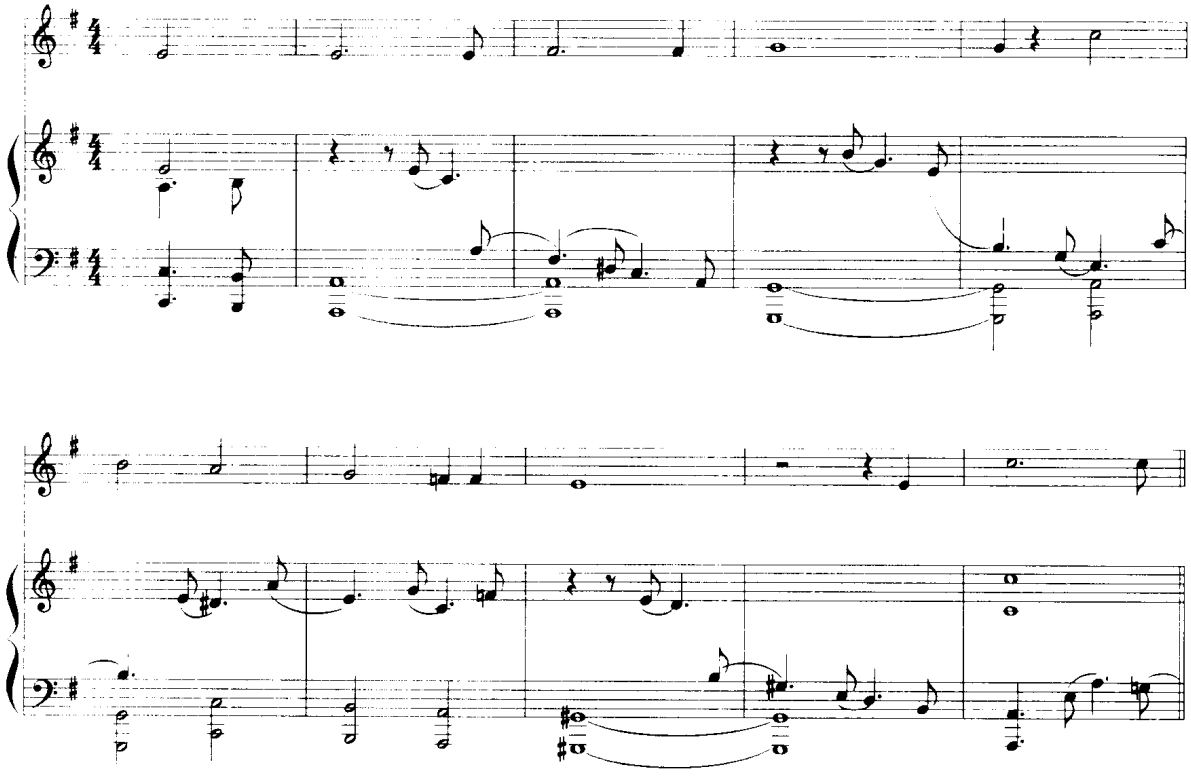
例 461



下面是小调向下属功能系统近关系调转调的作品片断谱例。

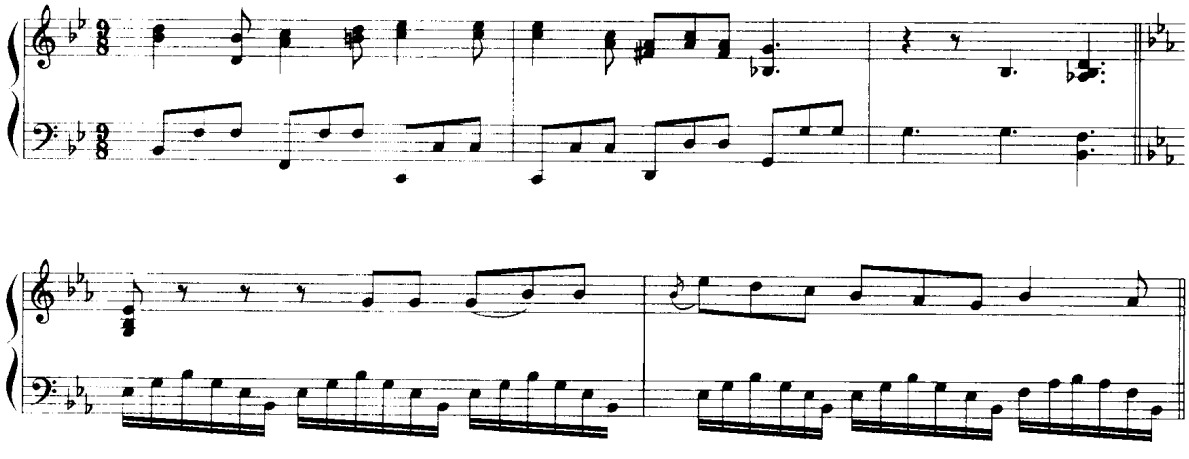
例 462

舒 曼：《莱茵河，圣洁的河》



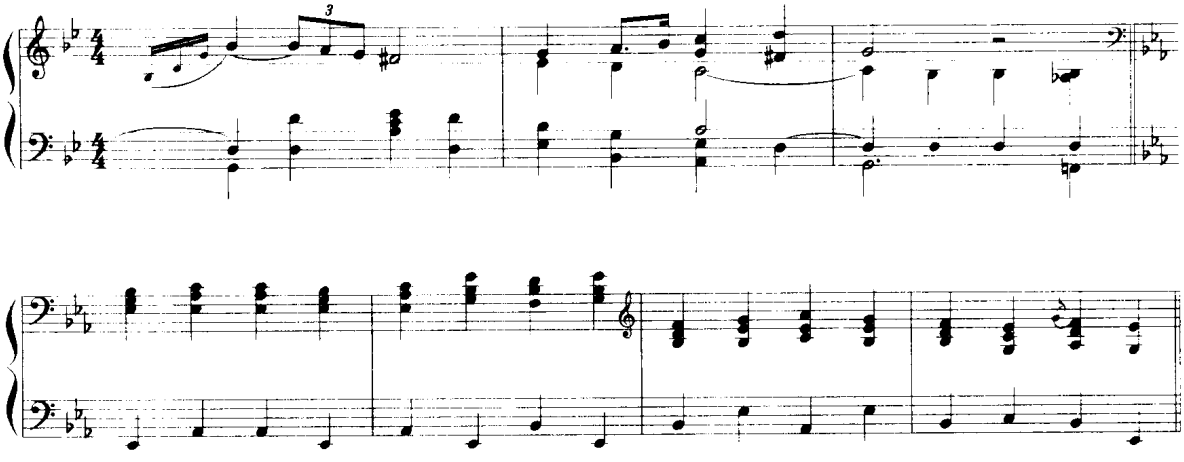
例 463

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品79



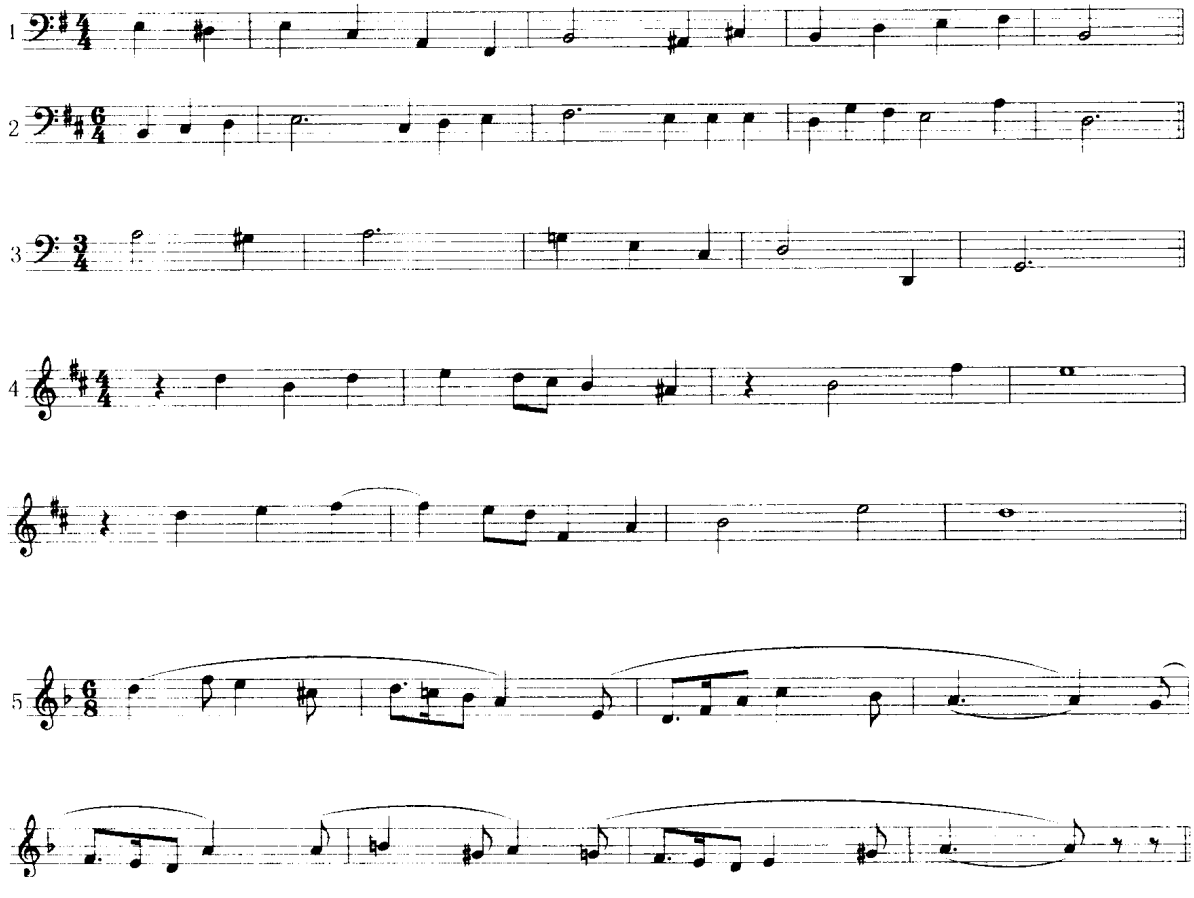
例 464

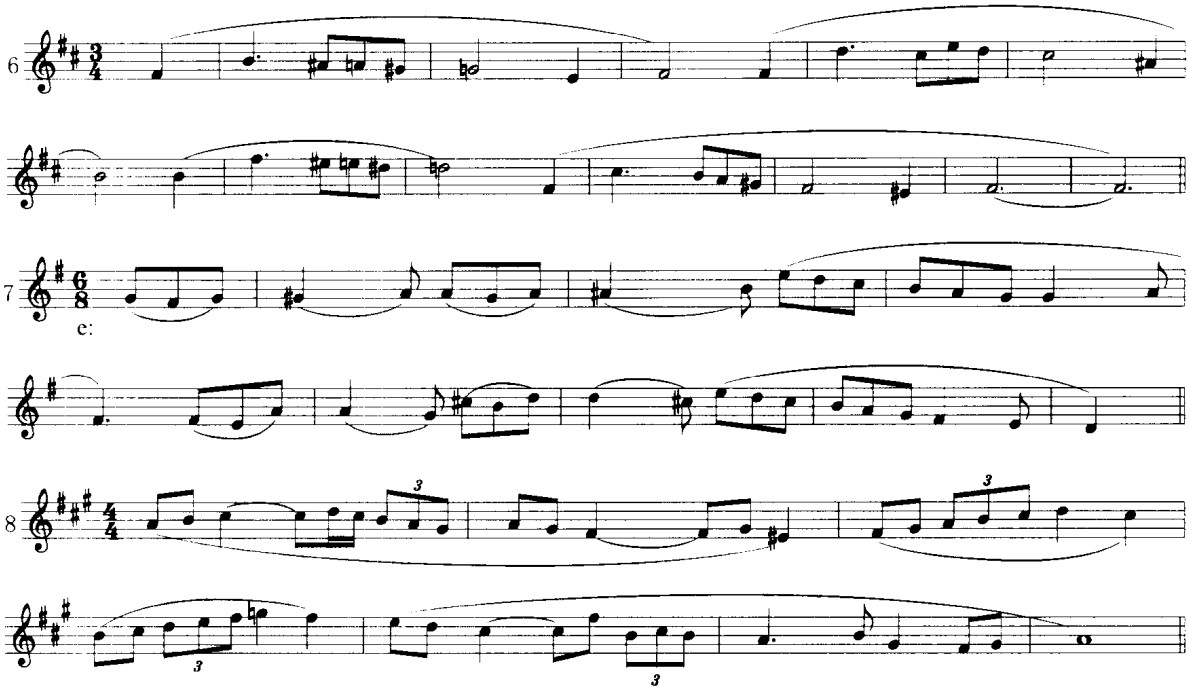
肖　邦：《夜曲》作品37之1



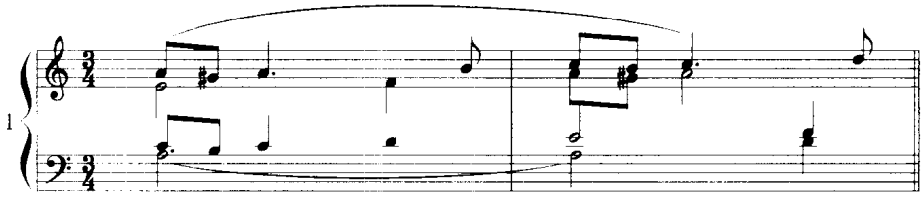
习 题 十 三

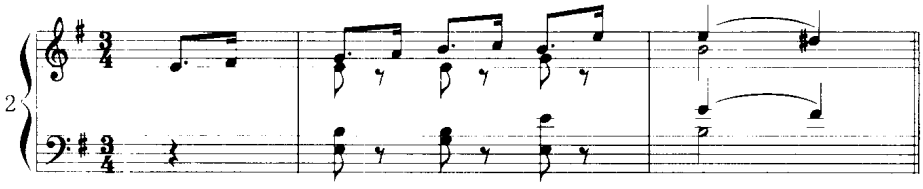
一、为下列低音与旋律写作转调练习。

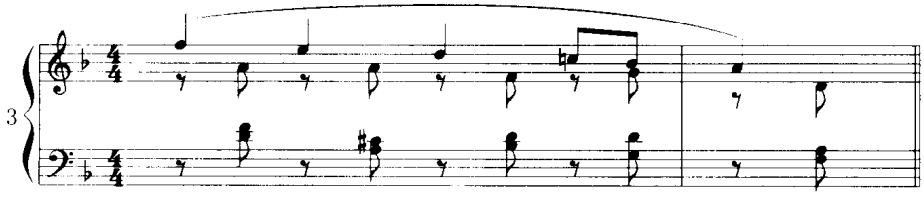




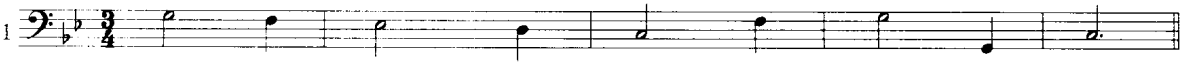
二、根据下列开端完成转入属小调、平行大调与下主音大调的乐段(八小节左右长度)。

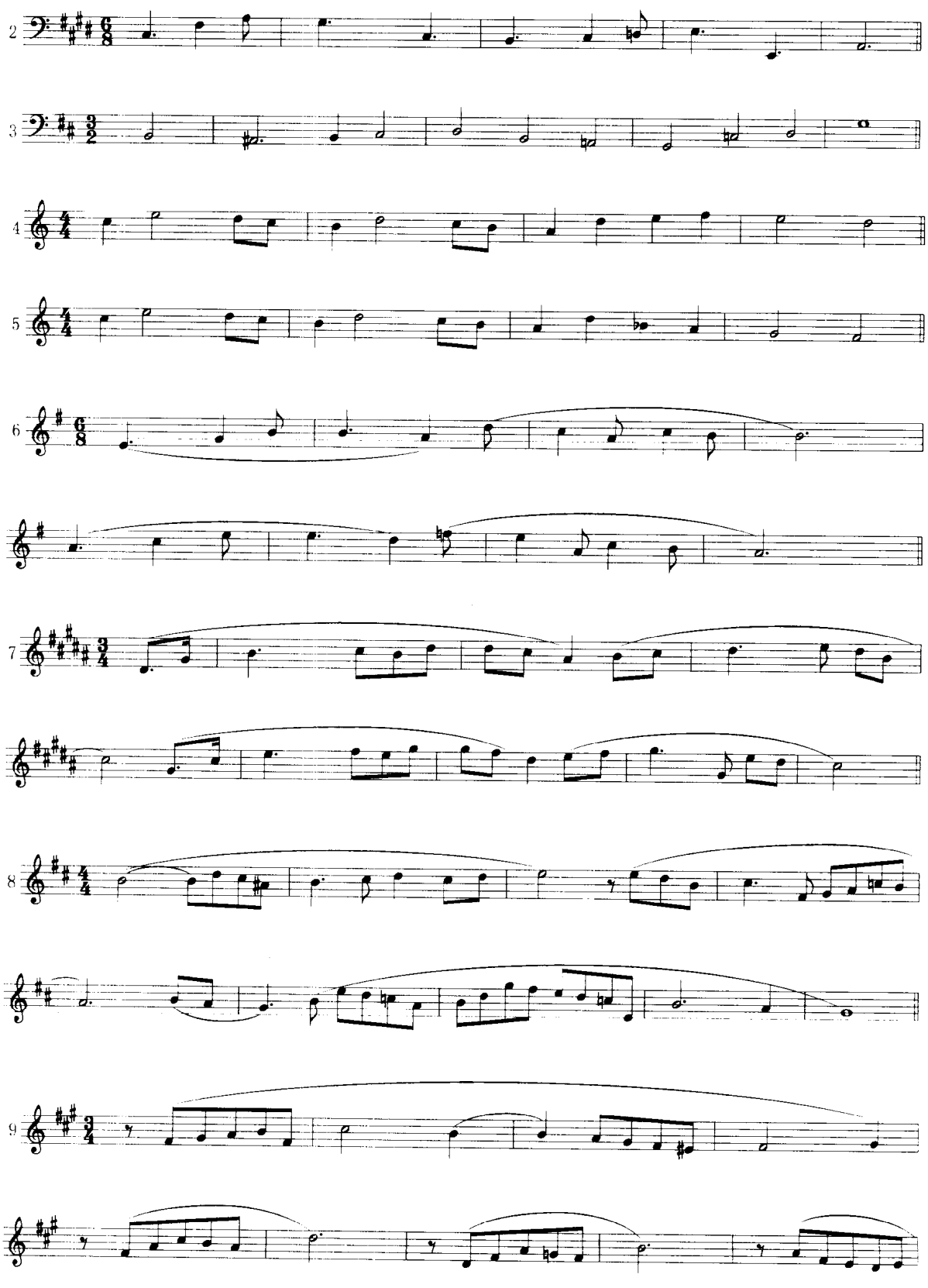


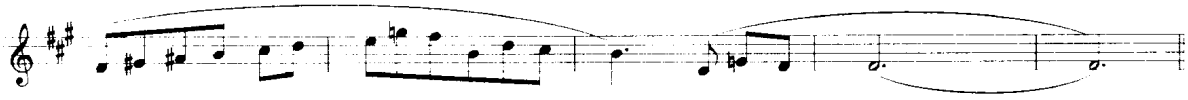




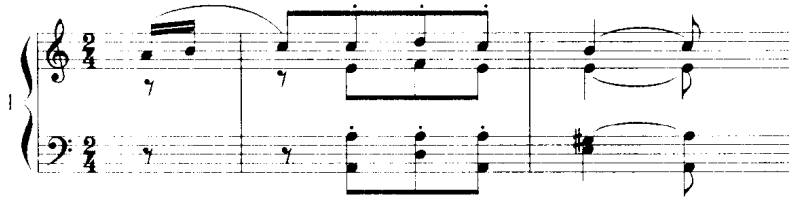
三、为下列低音和旋律写作小调转入下属小调和下中音大调的练习。

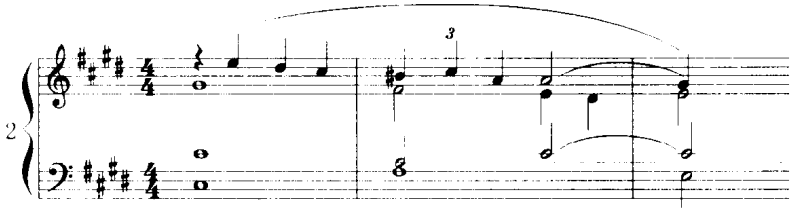


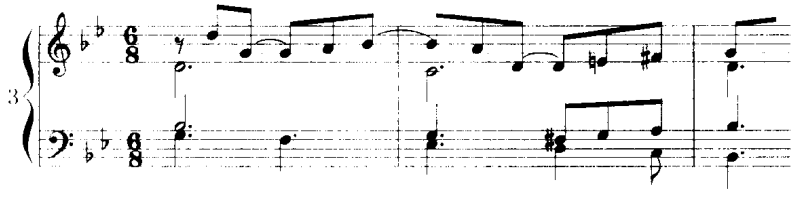

2
3
4
5
6
7
8
9



四、根据下列开端完成转入下属小调与下中音大调的乐段(长度约八小节左右)。







第十三章　近关系调的转调(四)

七、近关系转调在作品中的应用

音乐作品中转调的应用实际上很早即已开始，在16世纪的调式音乐中已存在着转调的萌芽，在不同的曲调落音处形成以落音为中心的终止式和声进行。但真正的转调是在调性音乐，即建立在大小调体系和声基础上的音乐作品中形成和发展的，并构成了一定的规律。近关系调的转调是音乐作品中应用最早并且是和声写作中最基本的转调方法。下面从几个方面来说明转调在作品中的应用。

1. 转调的产生。

作品中转调的产生是由于下列五方面的原因：

(1) 旋律落音的变化与旋律进行中的转调倾向。

由于旋律上的原因而形成转调，这是产生转调最初的、也是最基本的原因。

为了使旋律段落停顿处的不同落音具有比较稳定的作用，常在落音处构成一个新的调性中心的和声终止式，这样就形成了转调。

近关系调性的最初应用，也是由于各旋律段落的落音都在自然音调式体系范围内的缘故。

(2) 和声发展的需要。

和声发展有许多方法，而转调是和声发展方法之一。转调属于开放性的和声运动性质，它使和声具有发展的动力，能使音乐向前发展。

(3) 曲式构成的要求。

曲式结构是音乐材料的组织形式，它需要有规律和逻辑，它的形成需要调性发展上的布局，因此，调性的发展成为曲式结构的一个组成部分。调性发展也只有在一定的曲式中才从原来的"即兴的"转调形成为"规律的"转调。随着曲式结构的发展，不同的曲式结构在调性的变化上也具有相应的规律。而近关系调调性发展规律最初在古二部曲式、古奏鸣曲式中定型。

(4) 音乐形象表现的需要。

每一调性有一定的色彩，虽然许多作曲家对这种调性的色彩有不同的感受，但调性有一定的色彩是一个不可忽略的事实。因此在表现某种音乐形象时选择某一种调性也成为作曲家写作时考虑的一个方面。

不仅单独一个调性有它的色彩作用(这种作用常常受到人声音域、乐器音色、演奏条件等影响)，而更重要的是通过转调所形成的调性色彩变化对音乐形象的塑造、变化与对比亦起渲染的作用。另外，不同的转调方法对音乐形象的表现也有相当的意义。

浪漫派以来的作家的作品充分发挥了转调在音乐形象表现上的作用。

(5) 各级和弦作用的扩展。

一个新调性实际上是通过对原调某一级大、小三和弦的围绕、支持和向心作用而形成的，因

此，调性的变化也是和弦作用的扩展，远关系调性的应用就与各种变和弦的应用有关系。副属和弦的应用就促进了远关系调性的发展(特别是升号方向的远关系调)。

以上五个方面是作品中形成与发展转调的原因，无论从简单的调性关系到复杂的调性变化，基本上都与这些方面有关。

2. 转调与音乐主题材料的呈示、发展以及段落的关系。

主要调性是与一首乐曲的基本主题的呈示相联系的，因此，当其他音乐主题呈示时，或者主题的发展、变化时就采用转调的方法来处理。

当音乐主题再现时，需要回到原来的调性，这也是转调的一个重要方面。

从转调与音乐结构的段落来说，在段落的结束处，可根据旋律的进行情况在新调上结束，构成开放性的终止段落。另外，在新的段落开始处或整个新的段落可以采用新的调性来配合。这种新的段落可以是对比的主题材料，也可以是同一主题材料的移调重复、变化发展等。

3. 各近关系调的应用情况。

每一个大调与小调都有五个近关系调，转入近关系调的方法我们在前面已分别介绍过，这里再把这些近关系调的相互关系与应用情况作一归纳。

原调为大调。

新调：**属大调。**

最常用的副调。用于乐曲的前半部分，有时作为中间部分的调性。与原调是上方五度音程关系，联系性强，色彩较明亮，开放性，在回原调时方便而有力。

下属大调。

一般用于乐曲的后半部分或中间部分，作为与属调相对比的调性。有时作品中并未转向下属大调，而采用离调的方式接触下属大调。下属大调的情绪色彩较庄重。

平行小调。

平行小调与原调具有特殊的亲密关系，故亦称“关系小调”。可用于乐曲的前半部分、中间部分，与原调的调式色彩对比作用较明显。

上中音小调。

是属大调的平行小调，一般也用于乐曲的前半部分，或作为变化展开的调性。有抒情的表现作用。

上主音小调。

是下属大调的平行小调，应用较少。一般用于乐曲的后面部分，或者作为移调模进的调性。有时用离调的方法接触上主音小调而不构成真正的转调。色彩较暗。

原调为小调。

新调：**属小调。**

常用的副调。用于乐曲的前半部分或中间部分。具有开放性作用，色彩对比不强。

平行大调。

最常用的副调。用于乐曲的前半部分或中间部分。色彩较明亮，具有调式色彩对比的作用。小调中的平行大调要比大调中的平行小调应用更多。

下属小调。

用于乐曲的后半部分，情绪色彩较庄重、暗淡。有时不出现下属小调，或者采取离调的方法接触下属和弦

下中音大调。

色彩明朗而庄重。常用于乐曲的中间部分或后半部分。调性色彩对比性较强。

下主音大调。

色彩明朗,应用较少,有时用作过渡性的调性,在模进时用。在调式化音乐作品中应用较多。

4. 近关系调的调性布局。

在音乐作品中调性发展的程序称调性布局,在长期的音乐实践中形成了调性发展的一般规律,这种规律是由曲式结构各部分的作用、调性的功能、调性的色彩、调性的远近关系等等因素所确定的。

从调性发展的功能序列特点来说,可用:T—D—S—T 这种规律来表示。那就是从主调出发,先转向属功能调性,由于属功能调性具有向前发展的倾向,有利于打破主调的稳定性,也有利于返回主调(如果先转入下属功能调性,由于原调成为新调的属功能调,而使新调的稳定感较强,不利于乐曲的发展)。在转向属功能调性后,可以返回原调或者转向其他下属功能系统调性,与属功能调性相对比,并可以通过下属功能调性引回到原调的属和弦,返回原调。因此,调性发展的顺序在实践中形成了:T—D—S—T 的功能序列的特点,即:主调(稳定调性)——属功能调(不稳定调性)——下属功能调(不稳定调性)——主调(稳定调性)。其中属功能调与下属功能调并不必须都出现在一首作品中。

调性的发展与曲式结构有不可分割的关系。曲式结构可分为几个不同的部分:起——呈示部分;展——展开部分、对比部分或变化部分;合——再现部分或结束部分。在这些不同部分,调性的变化都有它的特点。

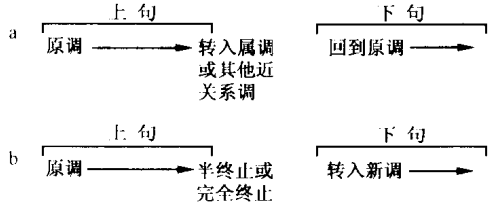
起——呈示部分。

由稳定的主调开始,或者整个保持主调,或者在新的调性上结束。也有在中间接触新的调性而仍在主调上结束。或者先在其他调上出现,再在主调上结束。

呈示部分所接触的新调,在近关系调中有:属大调、上中音小调(主调为大调);平行大调、属小调(主调为小调)。

由于曲式结构的规模不同,转调的处理也有不同的情况。

在单一乐段的结构中,转调可能发生在上句的结束处。如果乐段是曲式的一个部分,转调可能发生在乐段的结束处,成为转调乐段。



在二部曲式或单三部曲式的第一部分中,转调可能发生在这一部分的中间或结束处,与乐段的情况相同。

在较大型的曲式结构如奏鸣曲式中,呈示部分包含有两个以上的音乐主题,在新的音乐主题出现的时候,采用新调。

展——对比部分、展开部分或变化部分。

展的部分根据音乐主题材料的不同处理而分为对比部分、展开部分或变化部分等几种类型。

展的部分常为二部曲式的第二部分的前面部分，单三部曲式的中部，变奏曲的变奏部分，较大型曲式的展开部，插部等。

对比性的中间部分或原主题的移调变化处理等属于呈示型的中间部分，它的特点是采用新调，但新调性的相对稳定性较强。

对比性中间部分的调性如果第一部分没有转调，则常采用属调。如果第一部分中已转入属调或平行大调，则采用下属调或下中音调等。有时也用同名大小调的对比。进入其他远关系调的情况在浪漫派作家中很普遍，将在以后关于远关系调性的转调中介绍，这里从略。

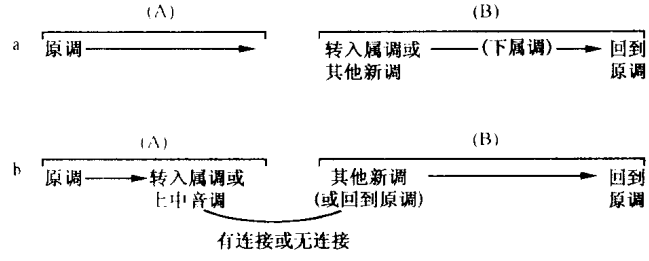
展开性的中间部分由于主题材料的展开性处理，不断的发展，因而在和声上与调性上不稳定性是它的特点。常采用主题材料片断的移调模进的方法或其他展开方法。接触的调性较多。除了在第一部分中转入的新调外，其他的近关系调性都可以在这部分中接触到。当然，并不必接触到所有近关系调性。

合——再现部分、结束部分。

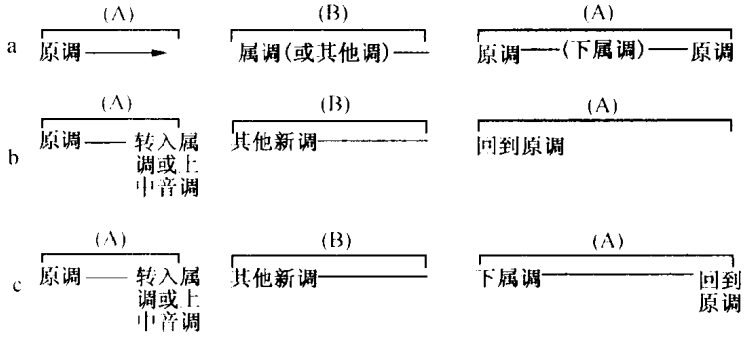
主题的再现伴随着调性的再现是真正的再现。有时主题没有再现但调性也需要回到原调构成调性上的统一。因此，再现与结束部分调性的特点是调性的复归。

现将二部曲式与三部曲式的几种调性处理图式列表如下：

二部曲式



单三部曲式



在引子部分，短小的引子一般在主调上，采用属和弦或主和弦作为预备。有时，引子的和声在属调上或同名调上。当引子的规模较大时，调性的变化较多。

在结束的补充部分，和声的特点是主调的肯定，其中可应用向下属和弦的离调。

以上是曲式结构各部分的近关系调性处理方法的概况。这些处理只是一般的情况，虽然某些方式比较常见，但是它们不是一成不变的模式，具体的处理须根据音乐本身的发展情况而定。

[附注：教师在讲授本章时，可结合有关的作品进行分析]

习 题 十 四

一、分析下列作品的调性布局与转调方法。

巴赫：《英国组曲》第一首，阿尔曼德、萨拉班德。

　　《英国组曲》第二首，阿尔曼德、萨拉班德。

莫扎特：《钢琴奏鸣曲》(♭B 大调)作品 281 第二乐章。

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品 26 第二乐章，诙谐曲。

门德尔松：《无词歌》第三十七首作品 85 之 1。

舒曼：《蝴蝶》作品 2 之 9

　　《幻想曲集》作品 12 之 3(《为什么?》)

二、将以前练习中之开端发展为二部曲式，应用近关系调的调性布局。

第三部分

同主音大小调交替和声体系

第十四章　同主音大小调交替和声体系(一)

在音乐的历史发展过程中,形成了各种类型的调式,它们一方面具有相对稳定的特征,同时也处于不断发展与相互渗透影响的状态,形成了调式的交替与混合。

大小调和声体系中,大调与小调虽然早已成为两类典型的和声调式,但在创作实践中,它们仍然不断地相互渗透影响。这种影响表现在这类调式的特征音出现在另一类调式中,例如小调中的导音、旋律小调式中的大六度音等,都具有大调式的特征。而和声大调式中的小六度音又具有小调式的特征。到19世纪,由于和声色彩作用的强调,这种交替影响获得进一步的扩大,调式特征音的交替包括了调式的Ⅲ级、Ⅵ级、Ⅶ级等各音,由于这些交替变化是在同一调性——主音不变的情况下发生的,因此,称为同主音大小调交替。这种交替的结果使大调中出现了同主音小调的和弦,而在小调中出现了同主音大调的和弦,都包含了变音。由于这些变音是由同主音调式交替而产生,故称为同主音大小调交替变音体系。这些变音可以属于旋律性的,也可以属于和声性的,构成同主音大小调交替和声。

同主音大小调交替是音乐中调式思维复杂化的一种表现,它是构成作品时代风格特征、扩大和声语汇、丰富和声色彩变化的重要手法。它造成两类调式的合并,形成了扩大的调式体系。

在大调中运用同主音小调的和弦,称为交替大-小调。在小调中运用同主音大调的和弦,称为交替小-大调。

同主音大小调的交替还可以进一步的扩展,形成同主音调与平行调的相互混合交替,产生关系更为复杂的变音和弦。

综括以上所述调式交替情况,同主音调式交替可分为以下三类:

(1) 同主音、同类型的调式交替,即混合调式。这种调式交替发生在同类型的各自然调式之间,或者在大、小调式内吸收同类型其他自然调式的特征音。

(2) 同主音大小调的交替,属于两种不同类型的调式的相互交替。

(3) 同主音调与平行调的相互混合交替，是大调与它的平行大调(平行小调的同主音大调)、小调与它的平行小调(平行大调的同名小调)的交替。

本章讲述第二类同主音大小调交替的和声应用方法。

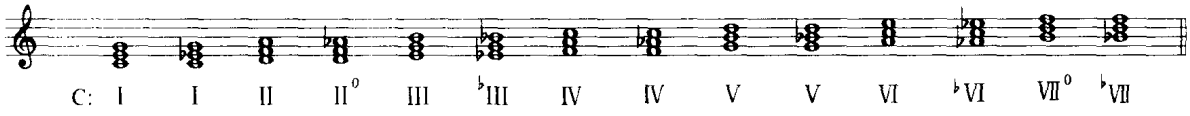
一、同主音大小调交替

同主音自然大调与自然小调之间，Ⅰ级、Ⅱ级、Ⅳ级与Ⅴ级各音为共同音，Ⅲ级、Ⅵ级、Ⅶ级有大小之异。和声小调式的导音与大调一致。大调引入同主音小调后的调式音列如下，其中包含有♭Ⅲ、♭Ⅵ、♭Ⅶ音：

例 465

在这一音列上所构成的各级三和弦如下表：

例 466



大调中的这一和声系列称交替大小调和声：

小主和弦。

Ⅱ级减三和弦。

降Ⅲ级大三和弦。

小下属和弦。

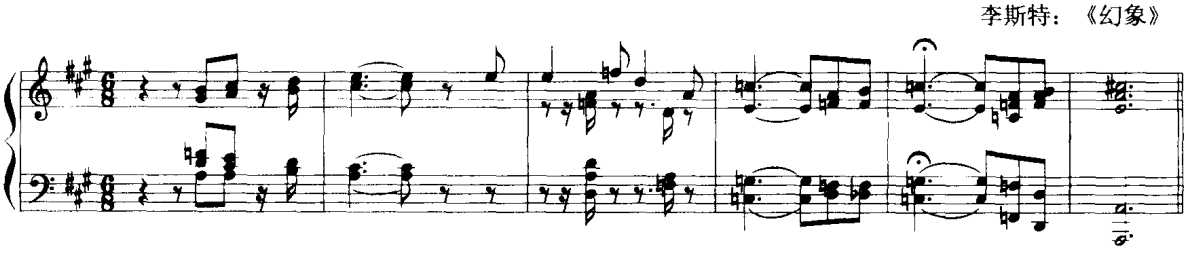
小属和弦。

降Ⅵ级大三和弦。

除Ⅶ级大三和弦。

下例中，在A大调内引用了A小调的Ⅳ级、Ⅵ级与Ⅲ级的和声，开始与结束为A大调主和弦。显示了大调内的交替和声特点。

例 467



交替大-小调和声处理方法。

在大调中运用同主音小调的和弦是从应用含有♭Ⅵ音的下属功能组和弦开始，其中包括小

下属和弦与Ⅱ级减三和弦、半减七和弦，一般称为“和声大调式”。随着♭Ⅲ音的应用，♭Ⅵ级大三和弦在下属功能组和弦中发挥了重要的作用。另外，还有小主和弦。♭Ⅶ音的应用，增加了小属和弦、♭Ⅲ级大三和弦与♭Ⅶ级大三和弦。这样，形成了完整的同主音大-小调和声体系。

下面分别讲述同主音大-小调各级变和弦的应用方法。

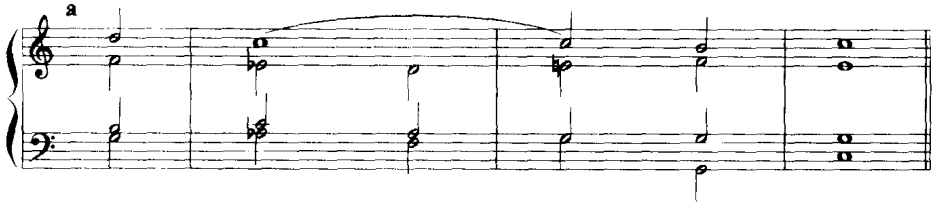
1. ♭Ⅵ级大三和弦

♭Ⅵ级大三和弦是同主音大-小调体系应用较广泛的一个和弦。它属于下属功能组的降下中音功能和弦，和弦中包含有同主音小调特征音：♭Ⅲ音，常用三和弦的形式。

♭Ⅵ级和弦的处理方法可分为下列几种：

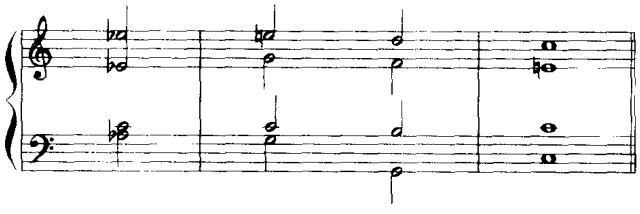
(1) 用于阻碍进行，接在Ⅴ级之后。重复♭Ⅵ级和弦的三音。

例 468



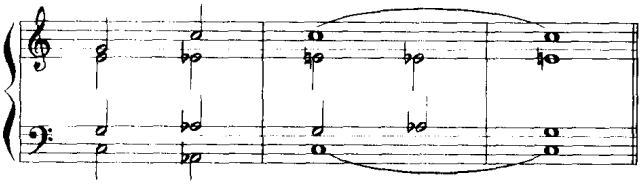
(2) 作为下属功能的和弦用于完全进行或半成进行，♭Ⅵ级后进入Ⅴ级或终止或四六和弦。

例 469



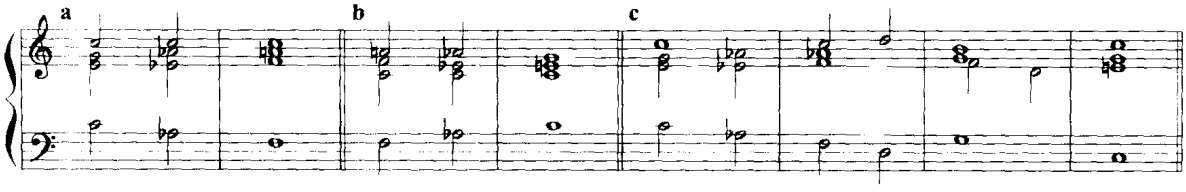
(3) 用于变格进行，与原位主和弦相连接。

例 470



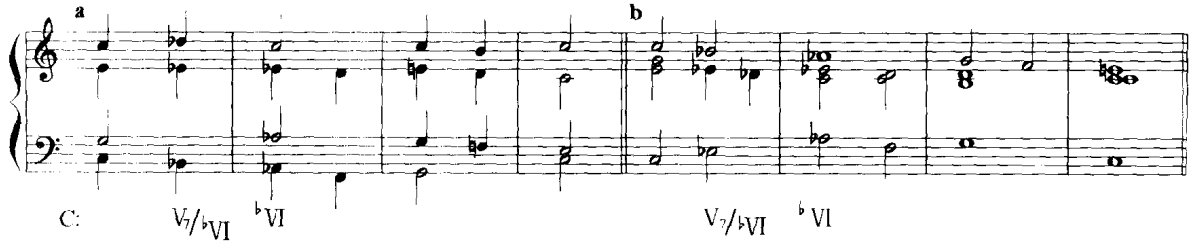
(4) 用于三度关系的和声进行，介于主和弦与下属和弦之间。下属和弦可用小下属和弦或自然音下属和弦。

例 471



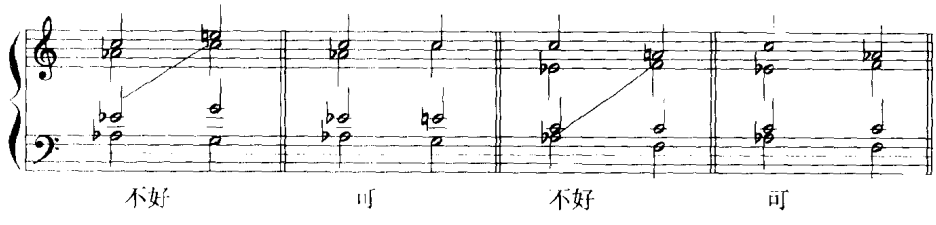
(5) 向♭Ⅵ级的离调。以♭Ⅵ为临时主和弦，在它的前面应用它的属和弦(常为属七和弦)，即构成向♭Ⅵ级的离调。

例 472



在声部进行时避免发生“对斜”关系：

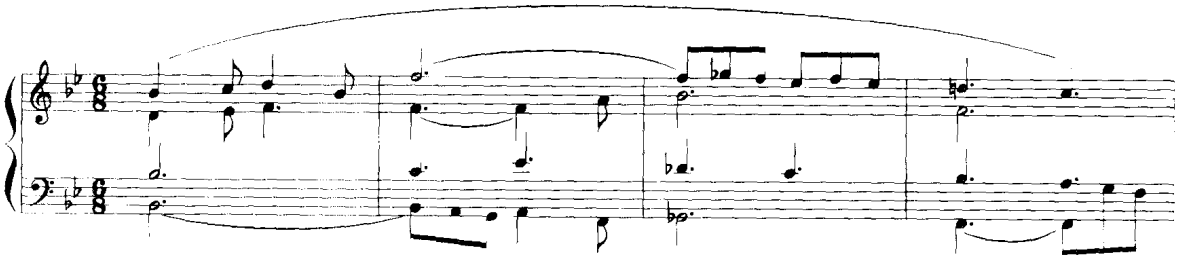
例 473

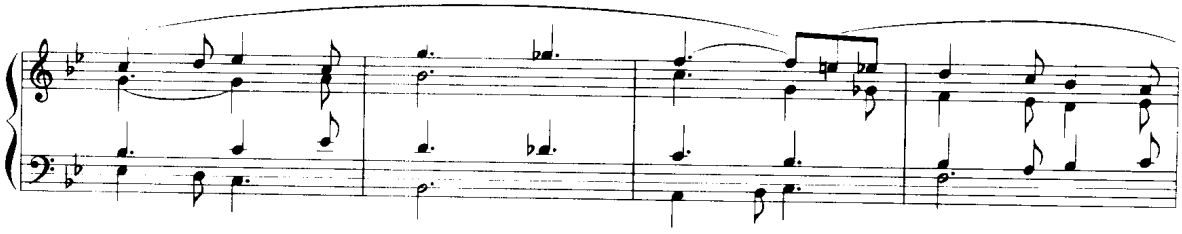


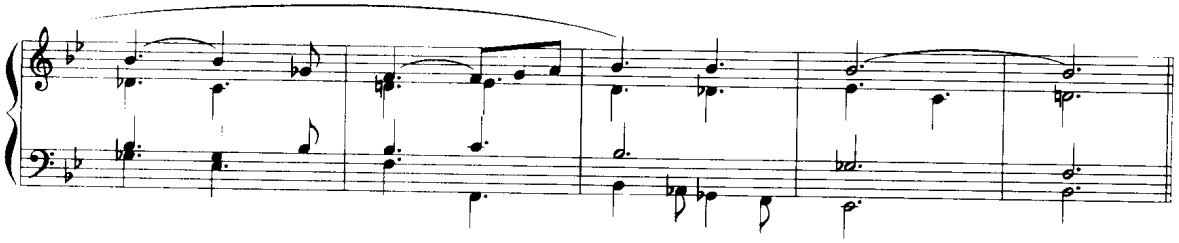
2. 小下属和弦、Ⅱ级减三和弦与半减七和弦等的和声进行，与原自然音和弦相同，只是在和声色彩上有所变化，加强了Ⅵ级音至属音的半音进行。进出变音，除一般避免降Ⅵ级音与导音之间增二度音程，或其它增音程外，可采取半音进行或其它适当的音程进行。

下例为应用同主音大—小调交替下属功能组和声的和声写作例题。

例 474



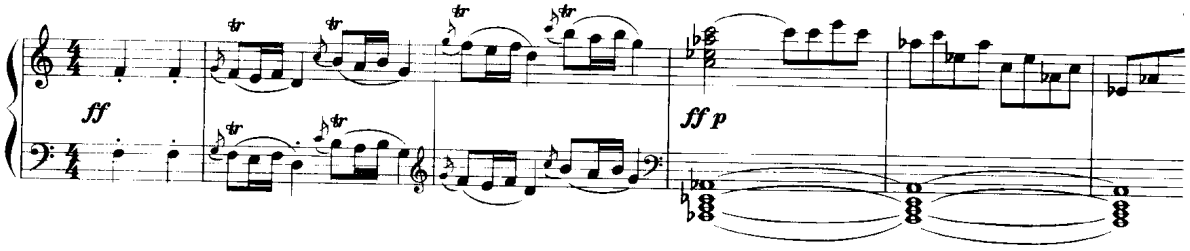




下面为作品中应用这些和声的片断谱例：

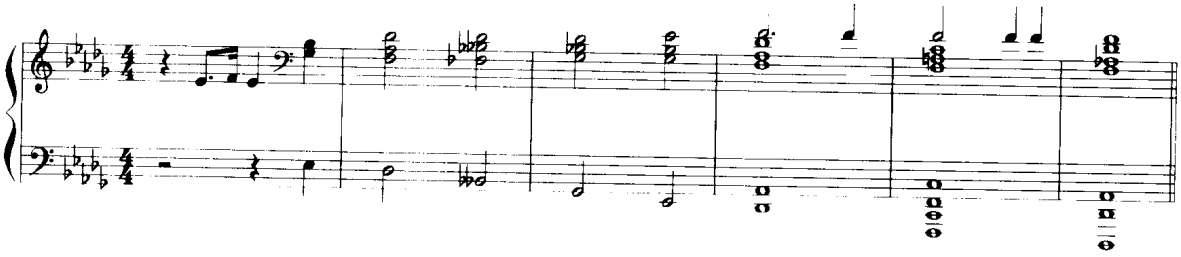
例 475

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品2之3



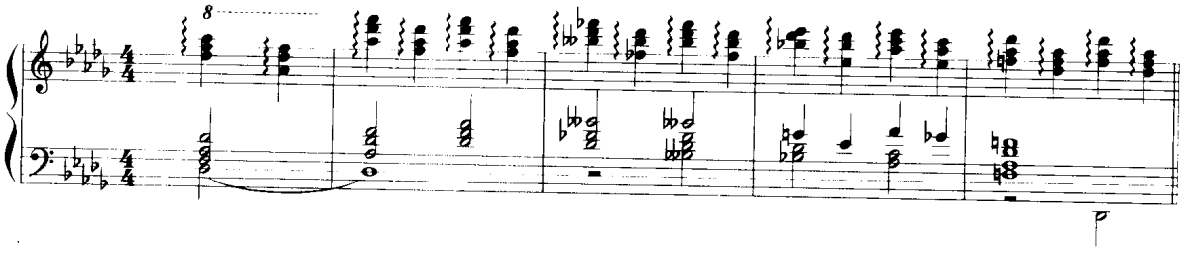
例 476

李斯特：《音乐会练习曲》



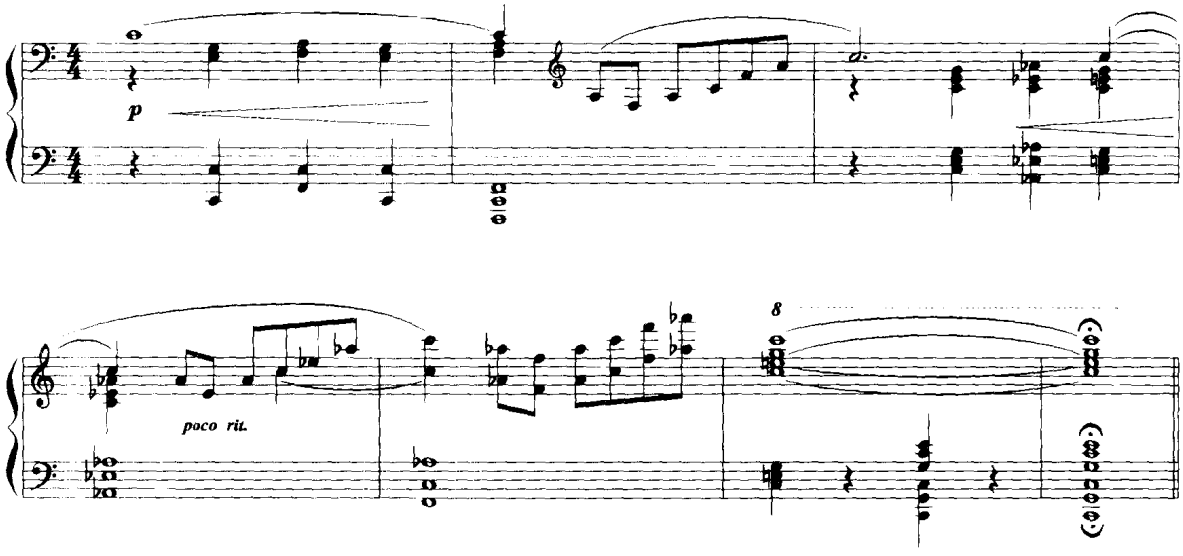
例 477

柴科夫斯基：《罗米欧与朱丽叶》



例 478

勃拉姆斯：《第一交响曲》



3. ♭Ⅲ级和♭Ⅶ级大三和弦、小属和弦

同主音大-小调体系属功能组和弦的应用时间较晚，在 19 世纪中叶浪漫派作品中才获得较广泛的应用。其中♭Ⅲ级和弦特别重要，另外还有小属和弦、♭Ⅶ级大三和弦。

♭Ⅲ级大三和弦的特性：(1) 色彩明亮柔和。它是主和弦上方小三度与属和弦下方大三度上的和弦。根据和声进行的前后关系，有不同的色彩。(2) 在和弦连接时，声部进行上可有半音进行。

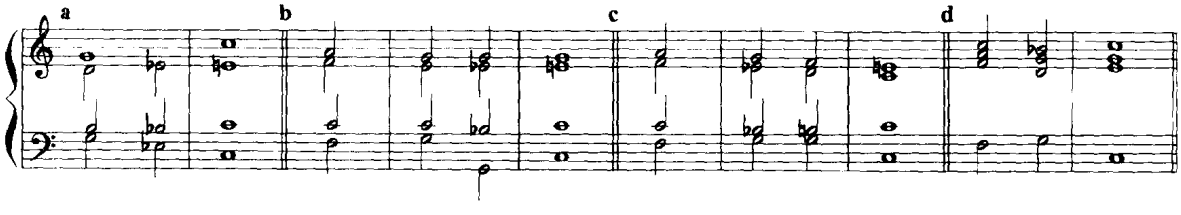
小属和弦(♭³Ⅴ)的特性：(1) 小三和弦，色彩柔和。(2) 无导音作用，类似其他自然调式的属和弦，因此在功能性和声中，较少用作结束的属和弦。

♭Ⅶ级大三和弦的特性：(1) 无Ⅶ级导音作用，有时具有本调重下属功能意义。(2) 色彩深沉、浑厚。

这三个和弦的应用方法，大致有下列几种：

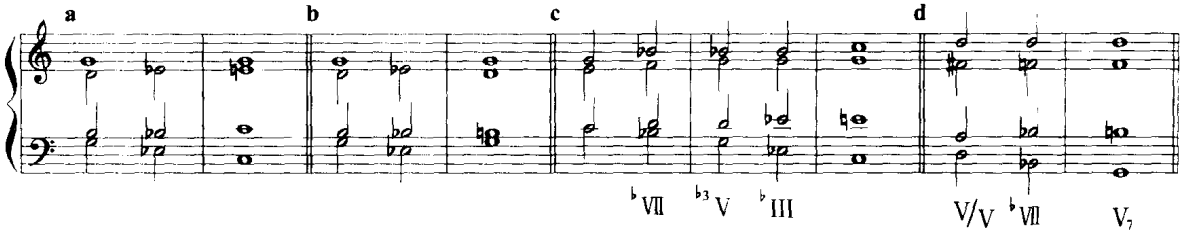
(1) 调式化的正格终止。这些和弦都可以代替自然音的属功能和弦，构成正格进行或正格终止的变化形式。

例 479



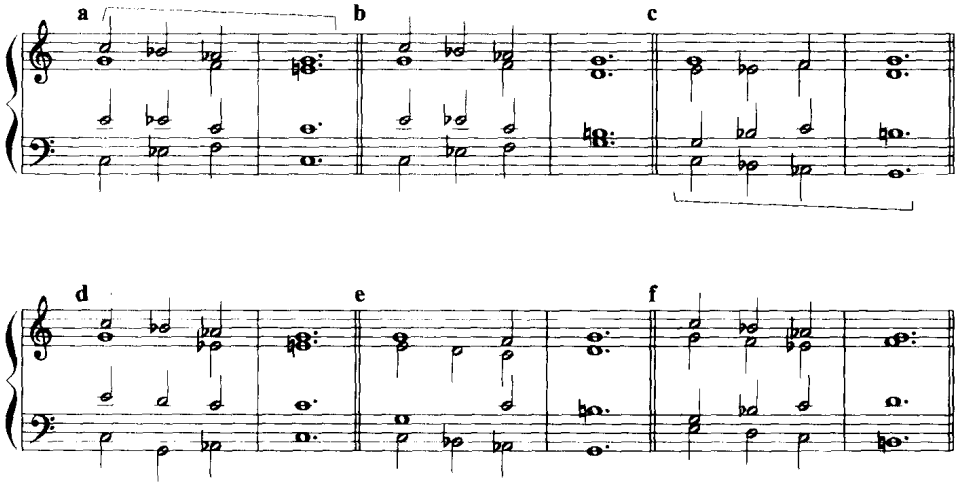
(2) 用以构成三度关系的和声进行。这类三度和声进行比较自然音的三度和声进行更富于色彩的变化。

例 480



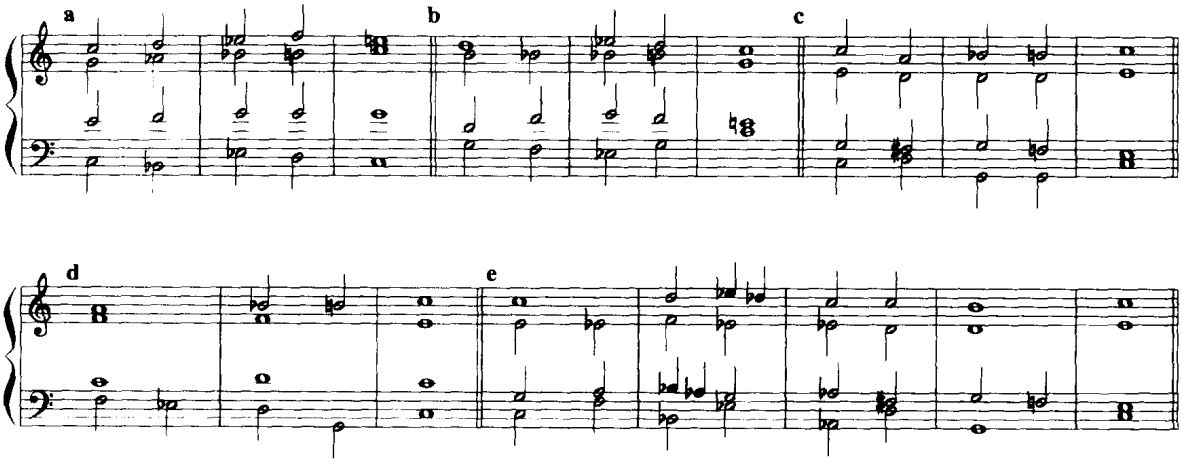
(3) 用于声部进行中包含有旋律大调式的下行四音音列处,作为弗里几亚和声进行的组成部分。在这种进行中,明显地表示出同主音小调(自然小调)对于大调的影响。

例 481



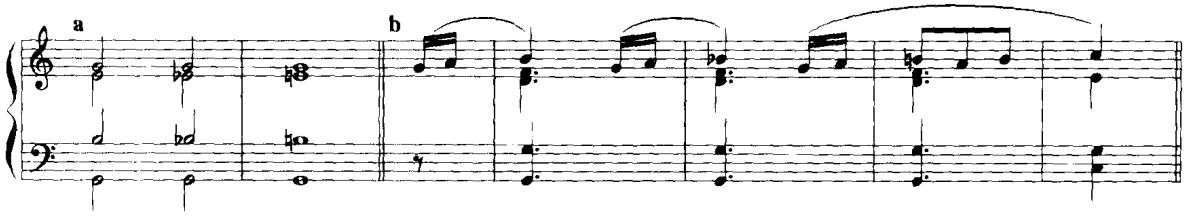
(4) 这三个和弦都可以作为临时主和弦而应用于离调进行中,构成向降号方向的离调。♭Ⅲ级与♭Ⅶ级和弦在加上小七度音后,可作为副属和弦应用。这些和弦尚能作为副下属和弦应用。

例 482



(5) 与同级自然音和弦作对置,藉以造成调式与色彩的变化。

例 483

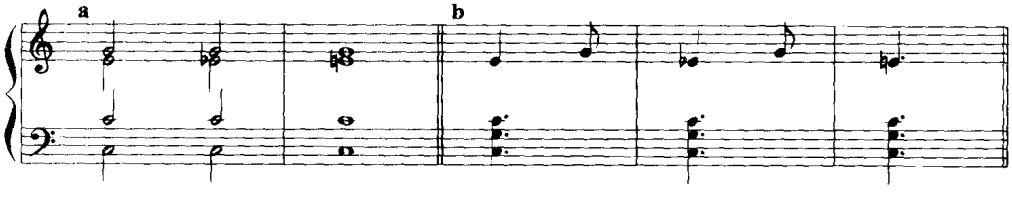


4. Ⅰ级小三和弦(小主和弦)

大调主和弦在作交替变化时,其三度音降低半音,构成小主和弦。它的特性:(1) 色彩柔和、暗淡。(2) 同主音大小调对置的主要和弦。它的应用有一定的限度,因如过多使用,即会产生转入同名小调的效果。

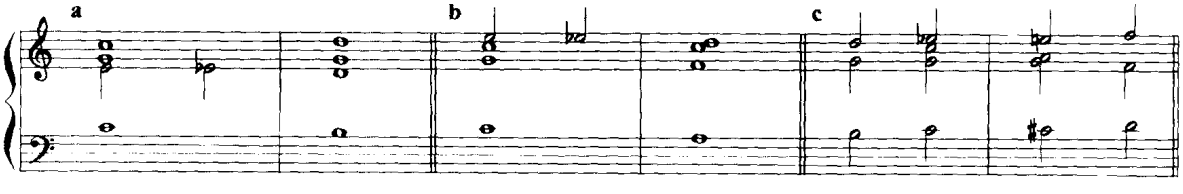
它的应用方法大致有下列几种:(1) 作为同主音大小主和弦的直接对置。

例 484



(2) 声部的半音进行。

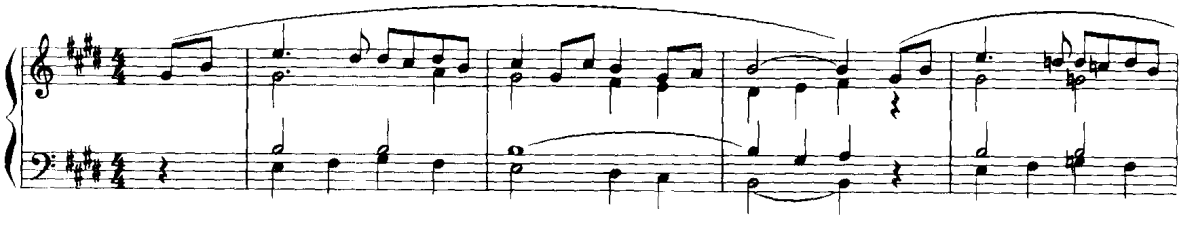
例 485

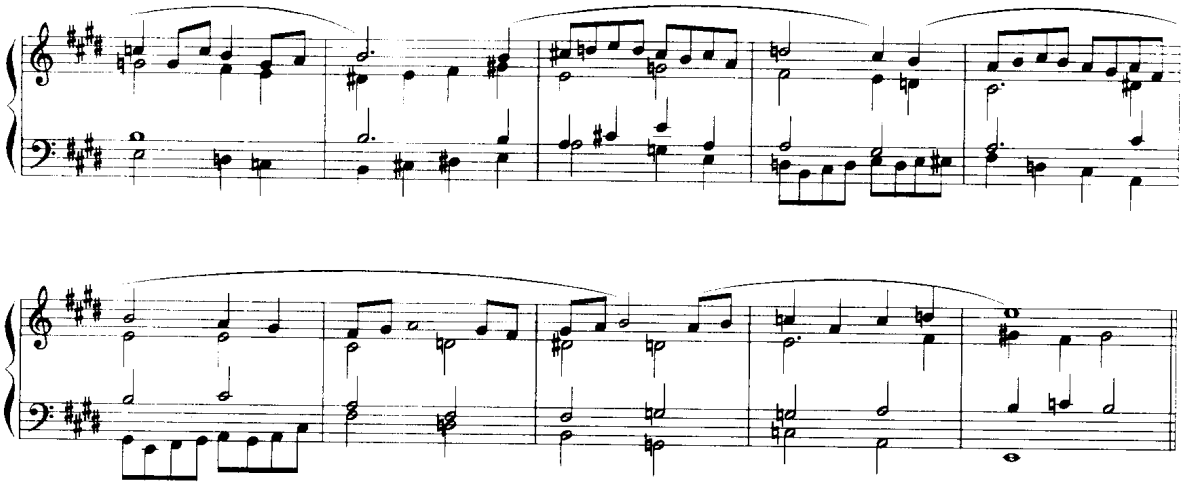


(3) 作为副下属和弦应用:$^{\flat 3}$Ⅳ/Ⅴ。

下面是一首同主音大小调交替和声的和声写作例题。

例 486

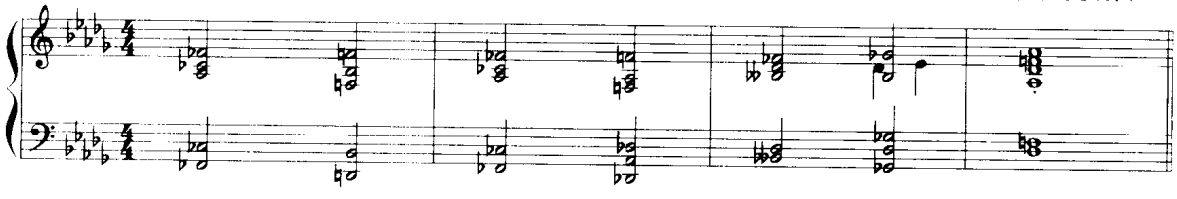




下面各例说明大-小调交替属功能组和弦与小主和弦在作品中的应用情况。

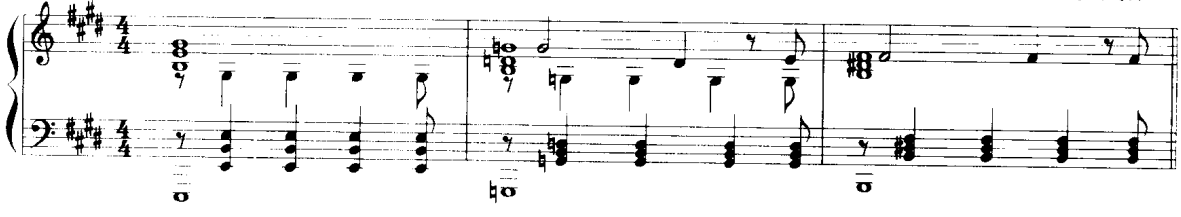
例 487

德沃夏克:《自新大陆交响曲》



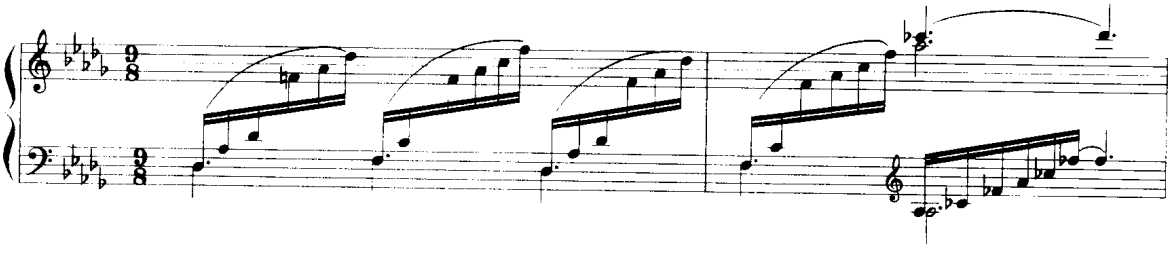
例 488

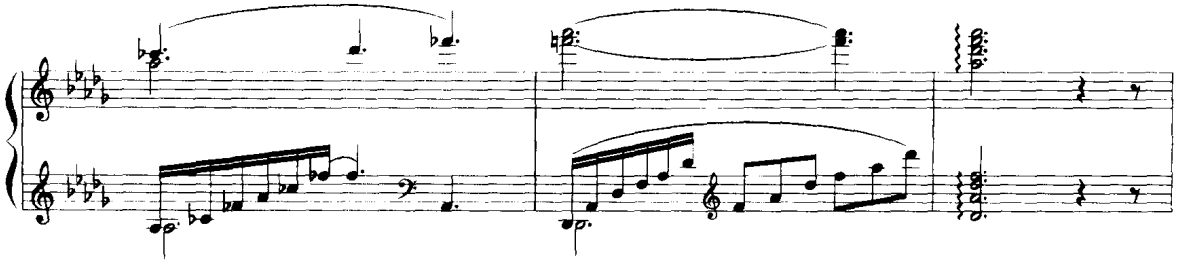
瓦格纳:《女武神》



例 489

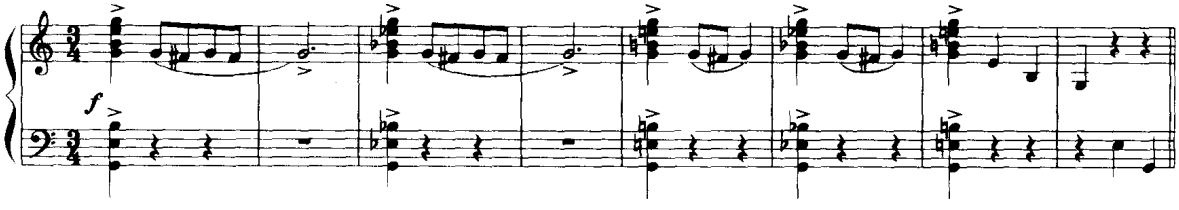
德彪西:《月光》





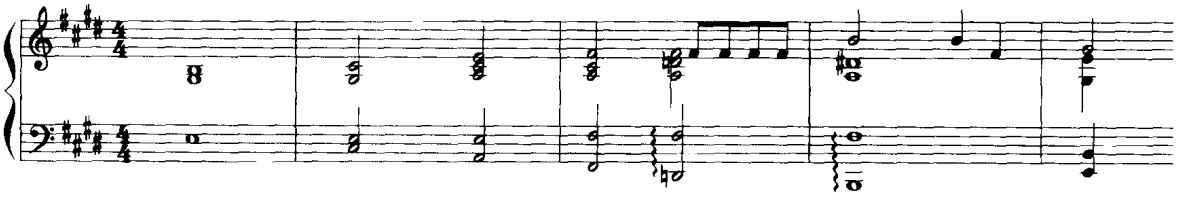
例 490

卡巴列夫斯基:《小提琴协奏曲》第一乐章



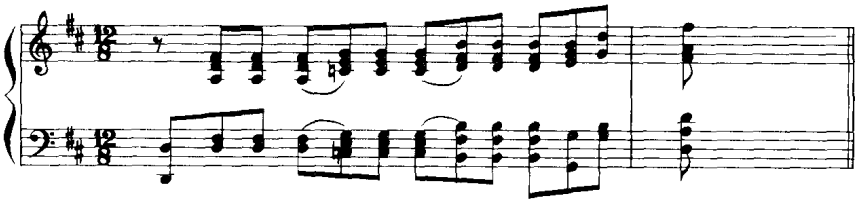
例 491

李斯特:《安静笼罩群山》



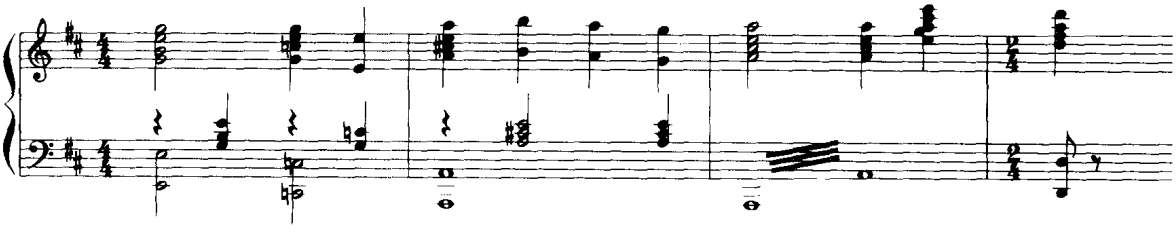
例 492

巴拉基列夫:《看，我的朋友》



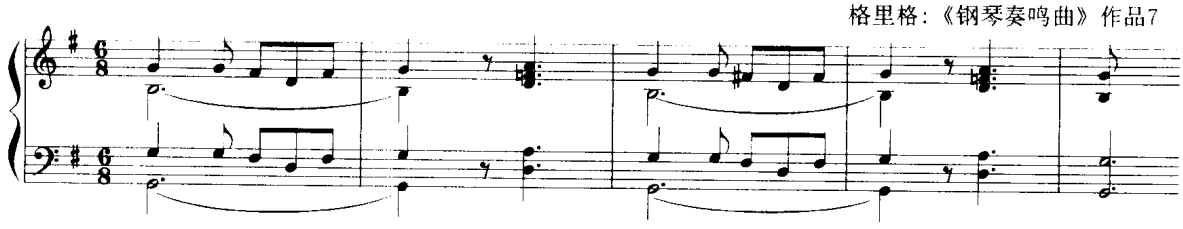
例 493

钢琴协奏曲:《黄河》



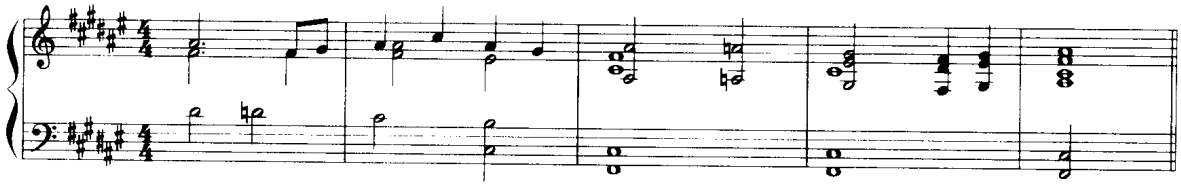
例 494

格里格:《钢琴奏鸣曲》作品7



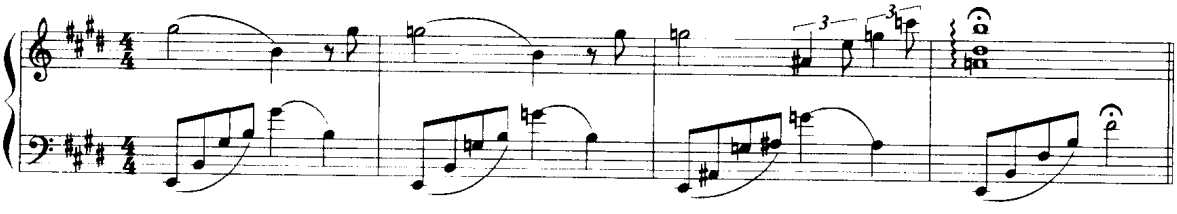
例 495

格里格:《季春》



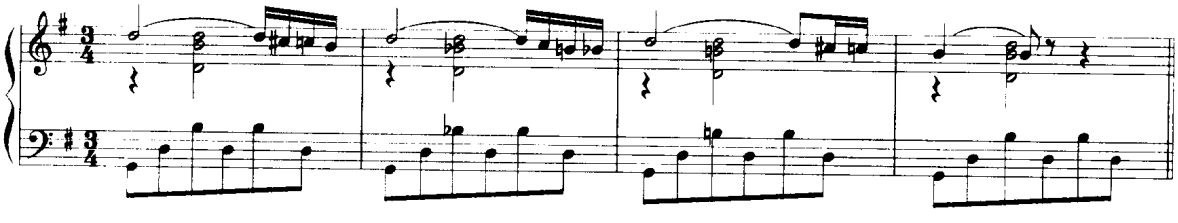
例 496

李斯特:《欢乐与痛苦》



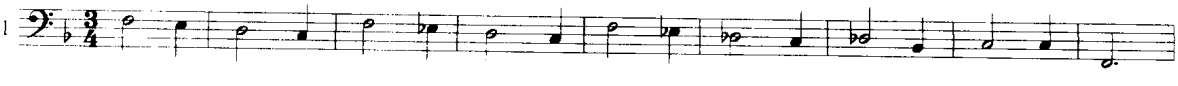
例 497

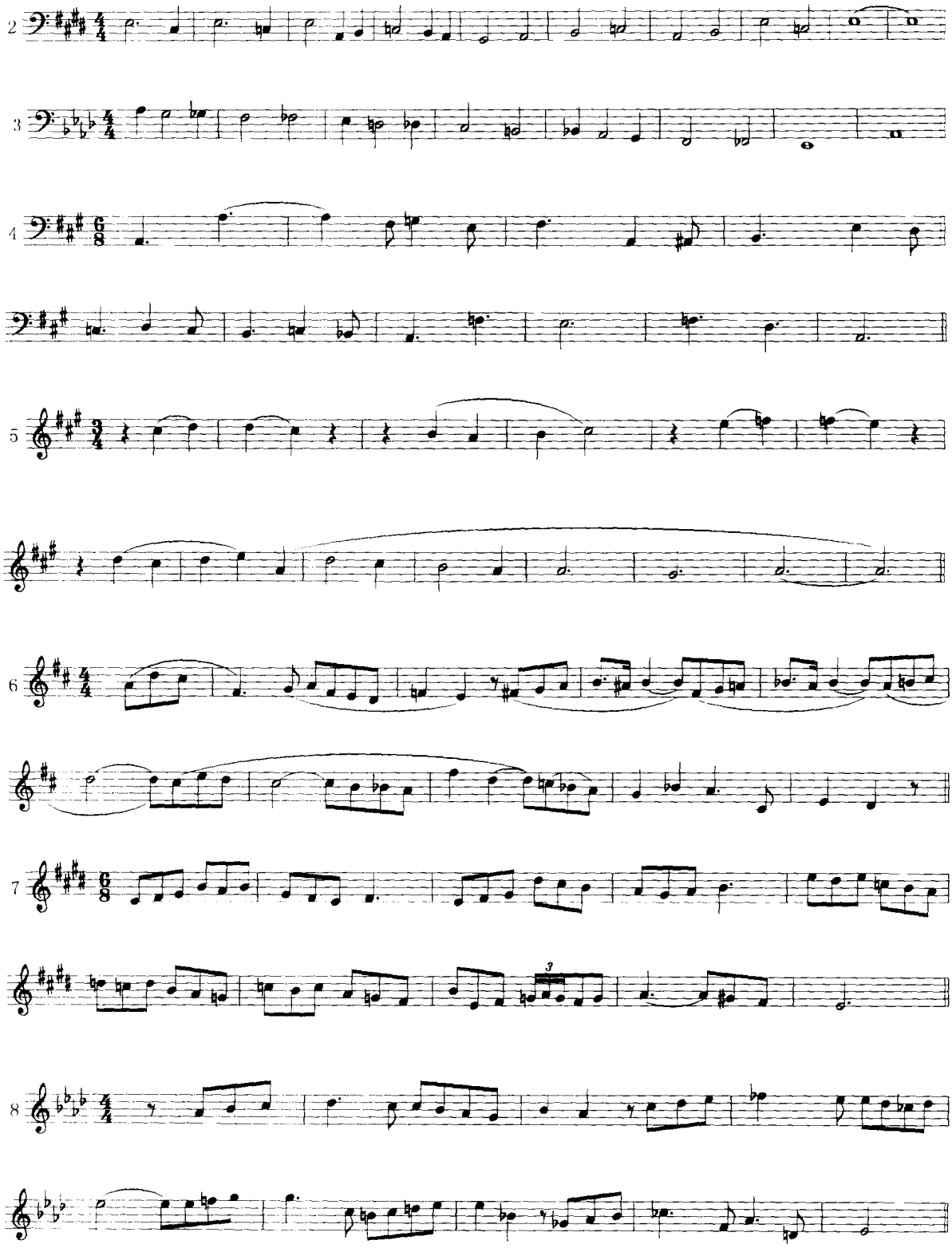
里姆斯基-柯萨科夫:《印度客人之歌》

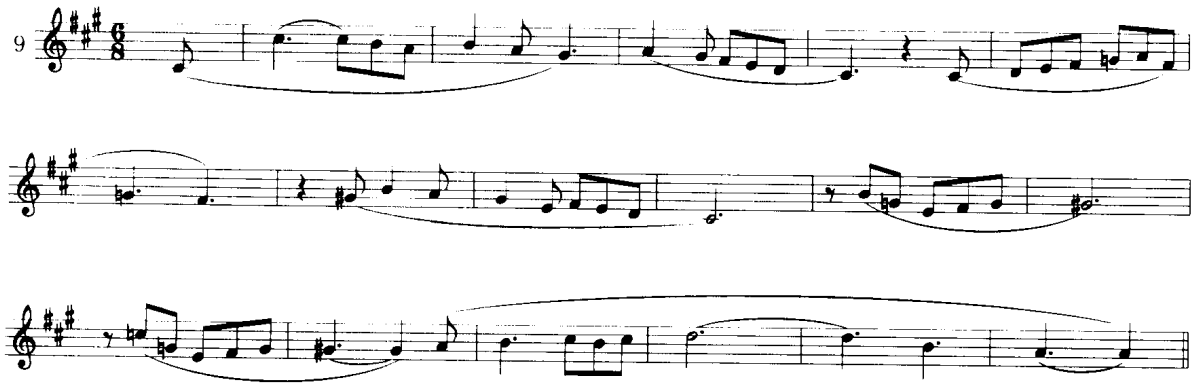


习 题 十 五

为下列低音与旋律写作四部和声。

1 


2
3
4
5
6
7
8



第十五章　同主音大小调交替和声体系(二)

二、同主音小大调交替

在小调中吸收同主音大调的和声应用比较早,例如为了引用导音而将Ⅶ级音升高半音,形成了大的属和弦与Ⅶ级减三和弦,构成和声小调式。随着为了避免增二度进行而引进了大六度的Ⅵ级音,产生了旋律小调式,并形成了大的下属和弦。另外,在小调乐曲的段落结束处,为了获得稳定的和声效果而应用大三度音。这些情况都说明了大调对于小调的影响,或者说是小调向大调的发展。19世纪以后,小调中升高半音的Ⅲ级与Ⅵ级音的应用,更超出了上述范围而作进一步扩展,成为完全的交替小-大调和声体系。其中,♯Ⅲ级与♯Ⅵ级小三和弦是交替小-大调中具有特征意义的和弦。它们都包含了升Ⅲ级音。这两个和弦都由原来的和弦变为小三和弦,因此,它们的应用为小调带来更多暗淡的和声色彩。这与小调的属和弦与下属和弦由原来的小三和弦变为大三和弦而增加明朗的和声色彩正好相反。

交替小-大调和声处理方法。

在交替小-大调和声的各级和弦中,属功能组的Ⅴ、Ⅶ,已在和声小调式中应用;下属和声组的Ⅳ级大三和弦与Ⅱ级小三和弦已在商调式(多利亚调式)中应用,方法相同,不再另述。

下面讲述♯Ⅲ级与♯Ⅵ级小三和弦、主大三和弦的应用方法。

1. ♯Ⅲ级小三和弦

这个和弦包含了升Ⅲ级音与导音,导音的性质仍保持,因此,具有属功能的意义,特别在第一转位时,起代替属和弦的作用。一般不重复导音。

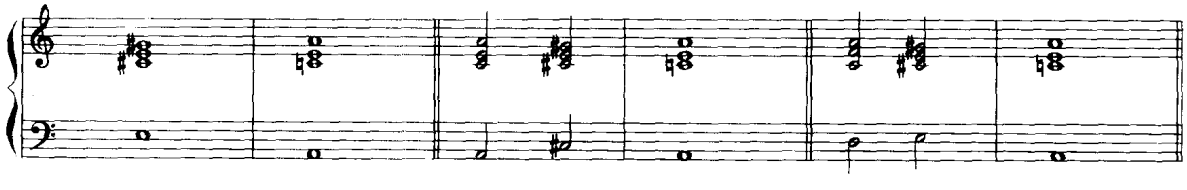
2. ♯Ⅵ级小三和弦

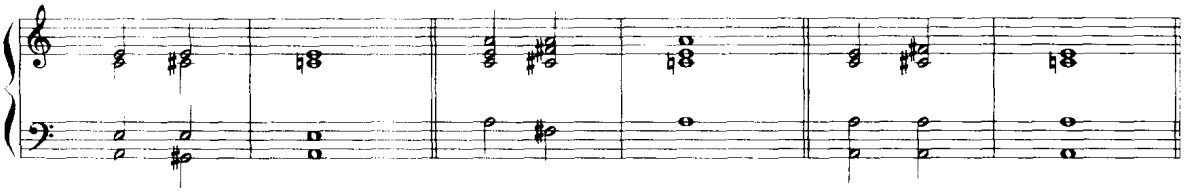
这个和弦包含了♯Ⅵ级与♯Ⅲ级音,同主音大调的下中音和声功能非常明显,因此主要起和声色彩变化的作用,较少功能意义。重复根音或三度音。

这两个和弦有下列一些应用方法:

(1) 作为正格进行或变格进行的变体或代替形式,进入主和弦。♯Ⅲ级和弦常用第一转位形式以突出低音部属音的作用。这两个和弦亦用原位的形式。它们与主和弦连接时,♯Ⅲ音半音进入自然Ⅲ级音。

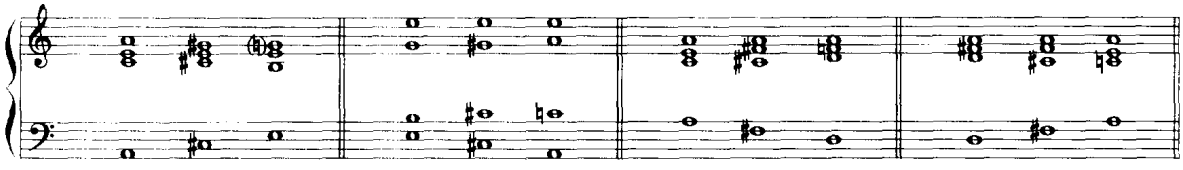
例 498





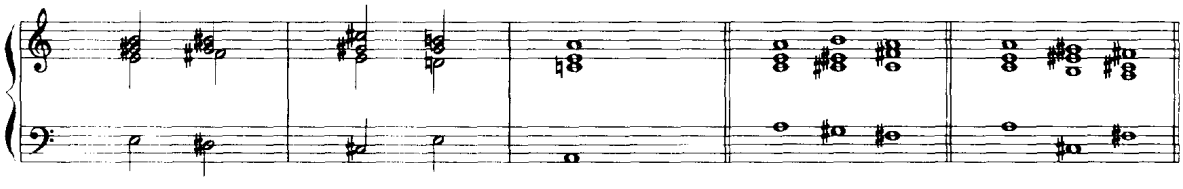
(2) 用于三度关系的和声进行,可形成连续小三和弦的进行。

例 499



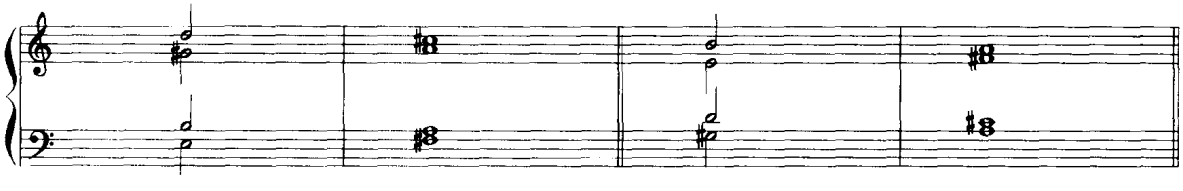
(3) 用于离调,作为临时主和弦或副下属和弦。

例 500



(4) ♯Ⅵ级用于属和弦之后作为阻碍进行,具有特殊的、意外的效果。

例 501



这两个和弦均可应用七和弦结构。

3. 主大三和弦(♯3Ⅰ)

主大三和弦的应用,使小调具有明显的大调色彩。它的用法有下列几种:

(1) 作为最后结束的主和弦。

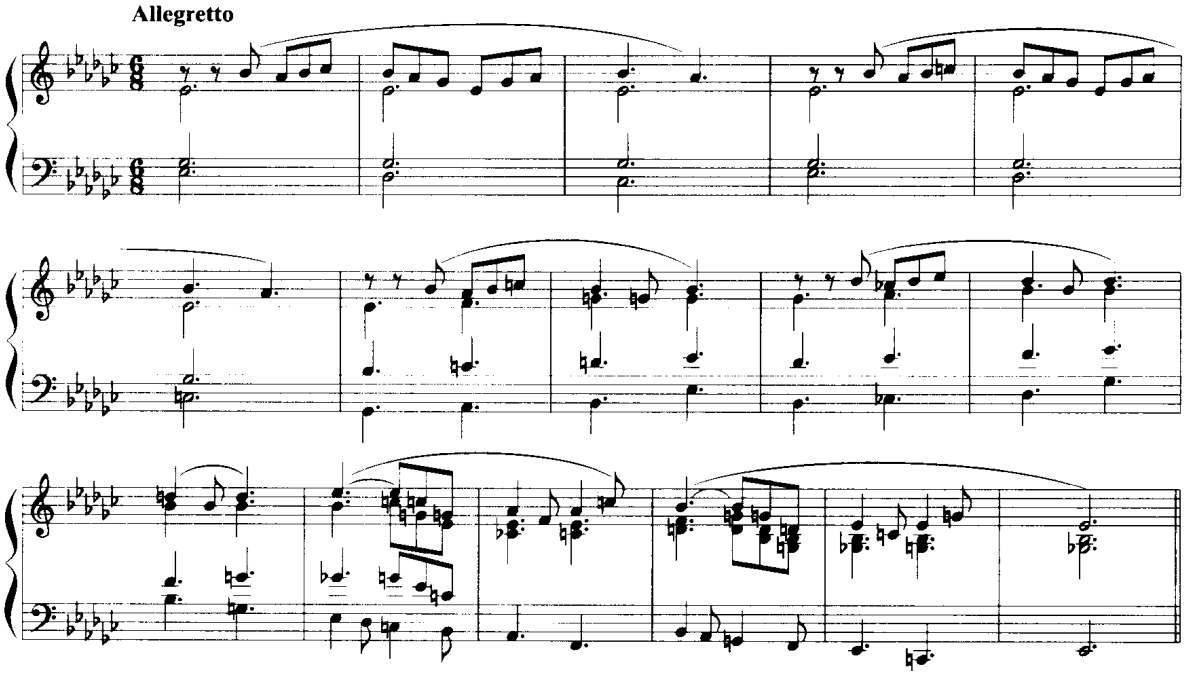
用大主和弦作为小调乐曲或段落的结束,是一种古老的方法。因为当时认为小三和弦的小三度不太协和,故用大三度结束。以后也常用这种结束方法表现稳定的、明亮的、安静的等等内容。

(2) 大、小主和弦的直接并置,可以造成和声色彩的鲜明对比。有时用这种方法来构成同主音调的对比。这种用法只改变三度音。

(3) 半音经过性的处理。

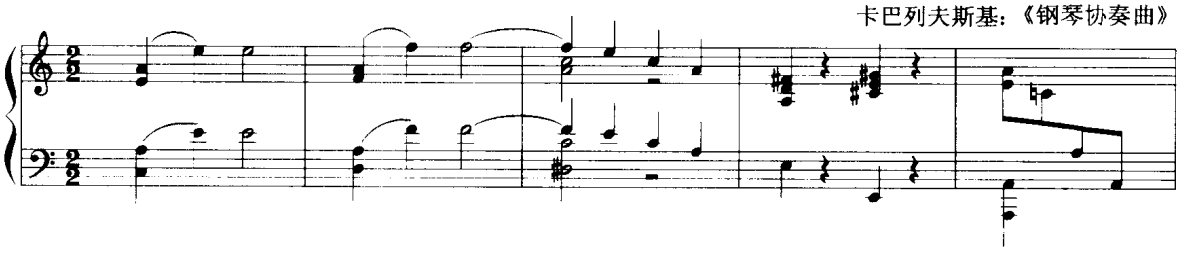
下面是同主音小-大调交替和声的写作例题。

例 502

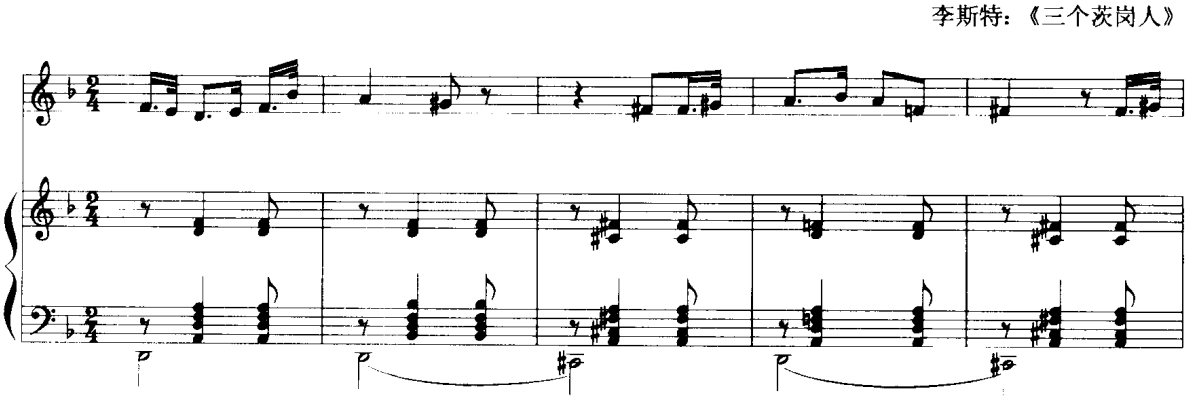


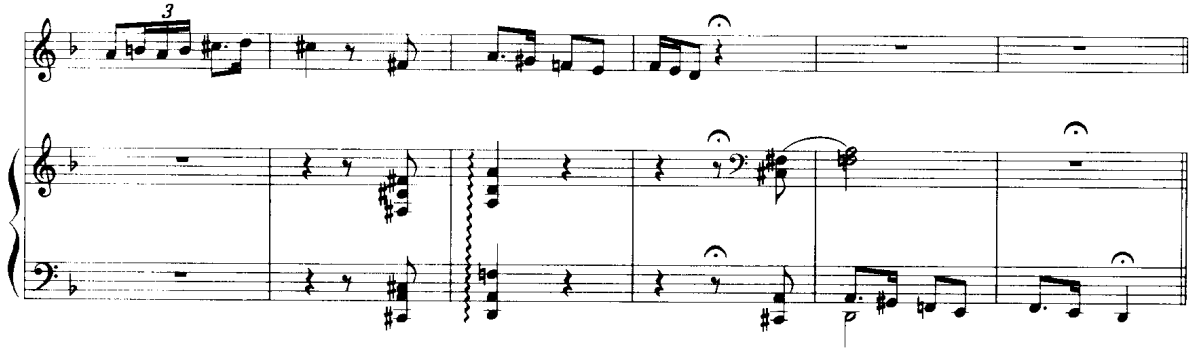
下面是作品中应用同主音小-大调交替和声的片断谱例。

例 503



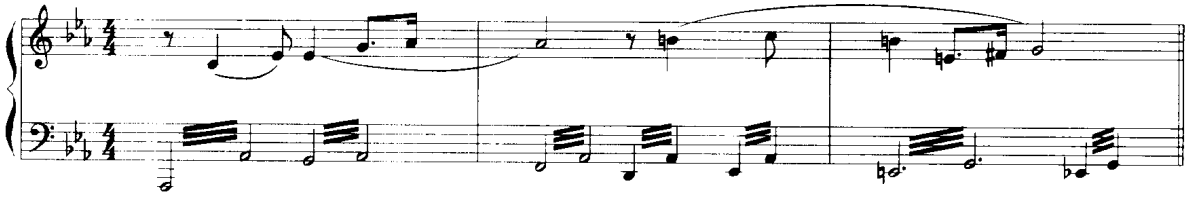
例 504





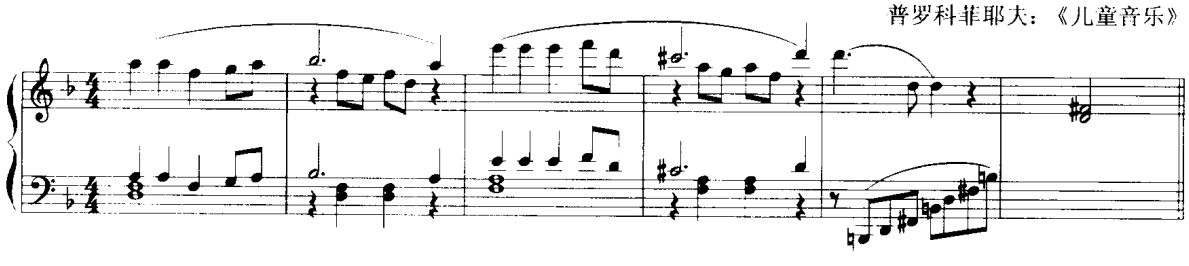
例 505

瓦格纳：《帕西法尔》



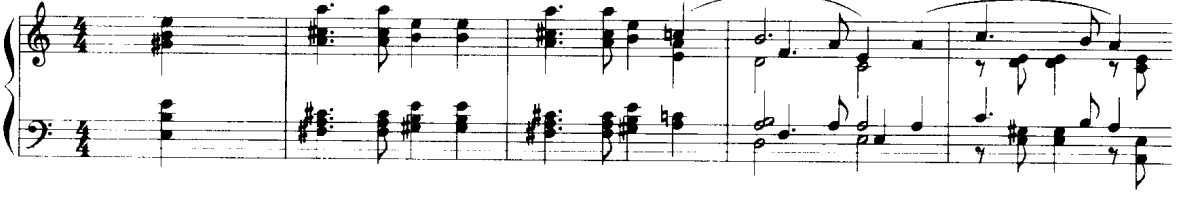
例 506

普罗科菲耶夫：《儿童音乐》



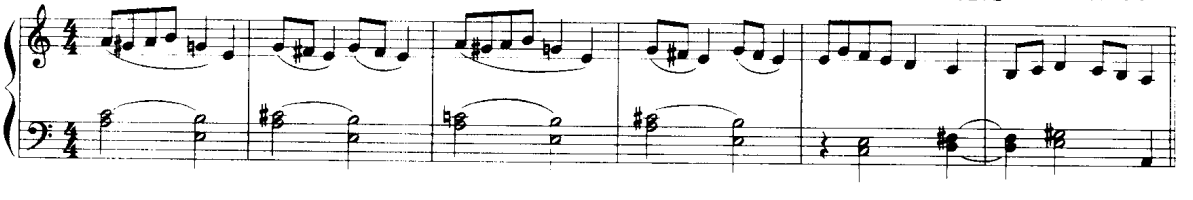
例 507

舒　曼：《儿童钢琴曲》



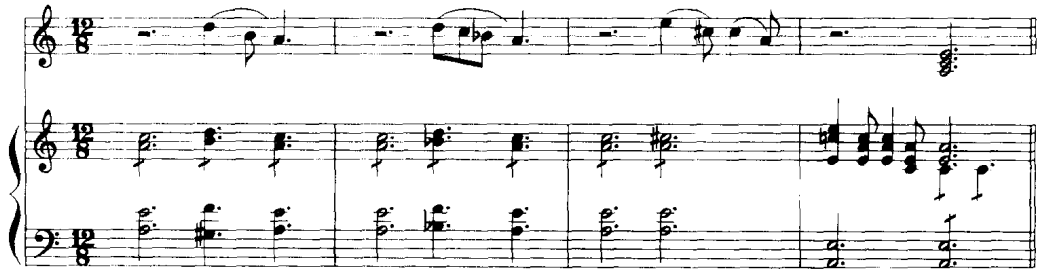
例 508

巴托克：《流浪者之歌》



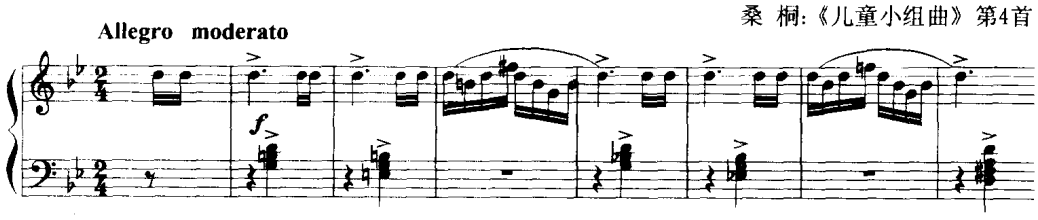
例 509

弗兰克:《钢琴五重奏》



例 510

桑 桐:《儿童小组曲》第4首



三、同主音大小调交替和声的应用方法综述

(1) 作为包含有半音进行的经过性、辅助性和声。这些变音时值较短时,类似半音经过音或助音等。

(2) 代替同级自然音和弦。个别的或几个和弦同时代替。

(3) 运用于终止式,形成各类终止的变化形式,丰富终止式的和声效果。

(4) 同音级和弦的直接并置,形成大小三和弦(或七和弦)的对照。这种并置可变化三度音,也可变化根音与五度音。

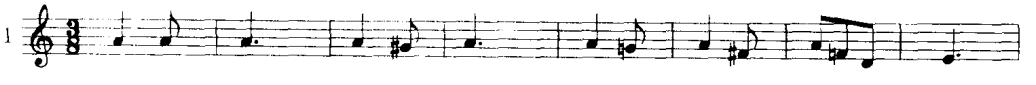
(5) 用于三度关系的连续进行(上行或下行)。

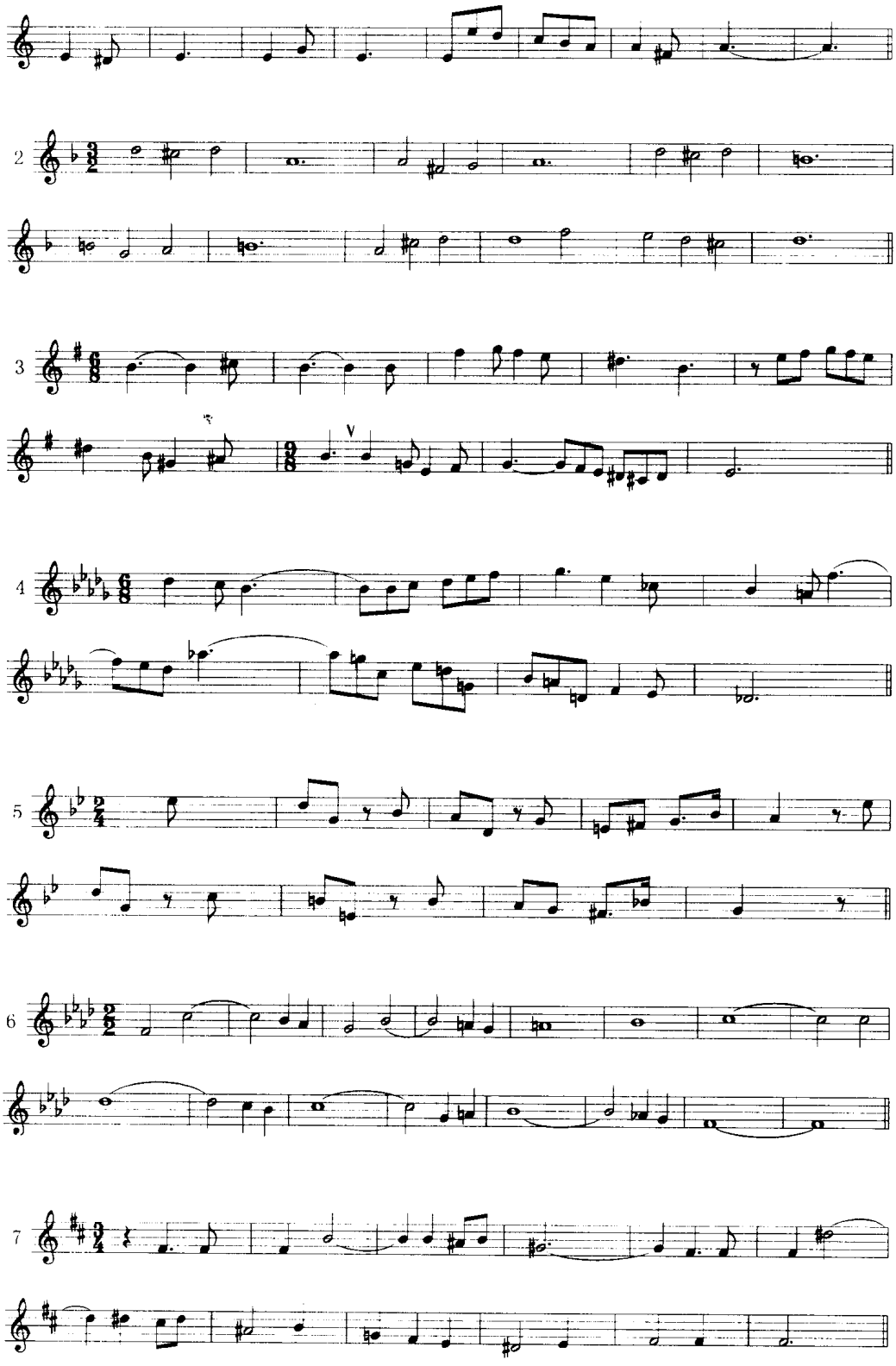
(6) 用于离调。这些和弦可作为副下属和弦、副属和弦或临时主和弦,构成向远关系调性的离调。大-小调交替内的离调向降号方向调性。小-大调交替内的离调向升号方向调性。

这些和弦的和声色彩非常多样,功能意义比较复杂,有的明确(如大调♭Ⅲ级和弦的第一转位,小调♯Ⅲ级和弦的第一转位);有的模糊(如大调♭Ⅲ级和弦原位或第二转位,小调♯Ⅵ级和弦等);有些具有双重的功能意义;有些需根据前后和弦的关系而定。有些可以造成辉煌、庄重的效果,如大-小调交替和声内的大三和弦组;有些则带有阴郁暗淡的色彩,如小-大调交替和声内的小三和弦组。这些都是在学习大小调交替和声时需要注意的问题。

习题十六

为下列旋律写作四部和声,其中运用小-大调交替和声。




2
3
4
5
6
7

第十六章　同主音大小调交替和声体系(三)

四、同主音各类调式交替——混合调式

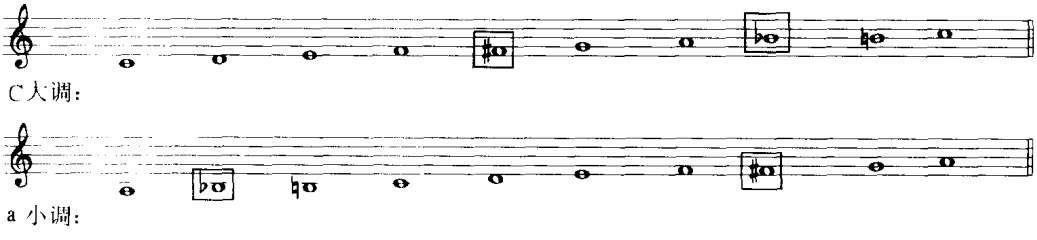
自19世纪后半叶各民族乐派的兴起,以及近世重现古代或民间调式风格的影响,在大小调和声中引入了各类调式的特征音,形成了除同主音大小调交替和声外,同主音各类调式变音的交替应用,这种状况,我们称为混合调式,因为它包含了不同调式特征音的混合应用,它亦属于同主音交替范畴。

混合调式可分两类,一为同类型各种调式特征音的交替,如大调类各调式特征音的交替或小调类各调式特征音的交替。另一种是大小调各类调式特征音的混合应用。

1. 同主音、同类型调式交替

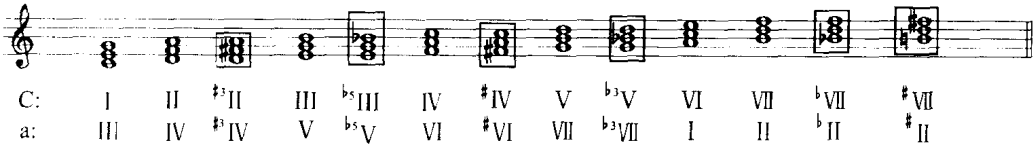
同为大调类型或同为小调类型的三种调式特征音的混合应用。例如C大调内引用了同为大调式类型的密克索-利底亚七度音与利底亚四度音。a小调内引用了同为小调式类型的多利亚六度音与弗里几亚二度音。因此在C大调内或a小调内均引进了降B音与升F音。

例511



由于这些调式变音的引用,使调内的和声亦增加了含有这些变音的和弦:

例512



这些含有框号的和弦,在副属和弦或副下属和弦中已曾有过,它们的差别在于和声进行、功能意义和旋律的调式风格。

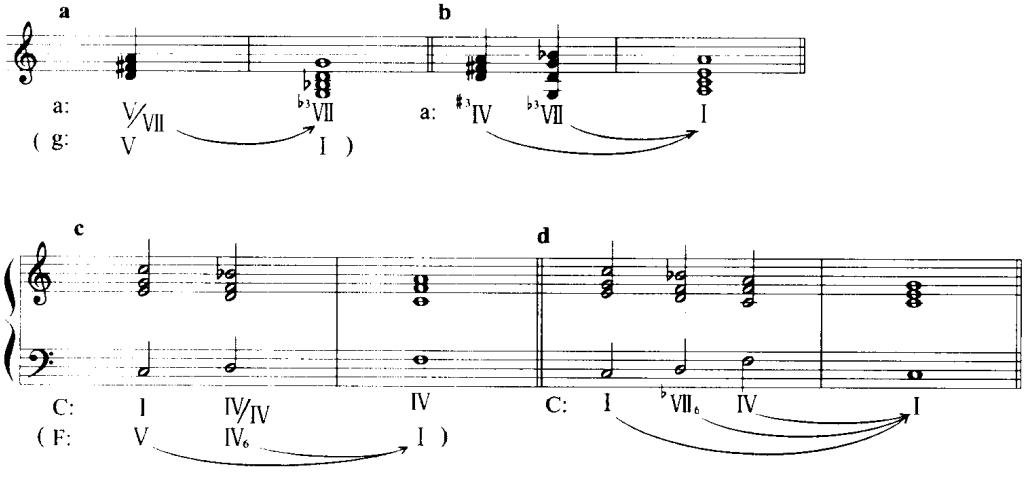
混合调式变音的应用方法如下:

(1) 为了保持和显示调式变音的特点,无论是旋律性进行或含调式特征音的和声进行,须经

常围绕主和弦,避免离调性和声进行。

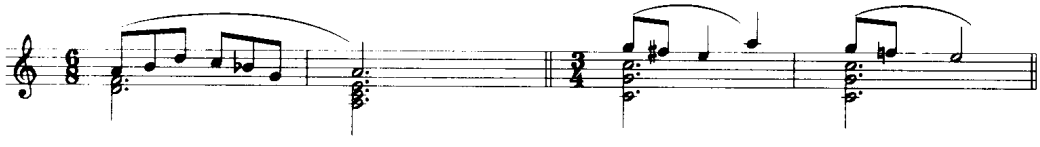
下例表明两种不同的和声作用。例 a、c 为离调进行,例 b、d 是调式进行。

例 513



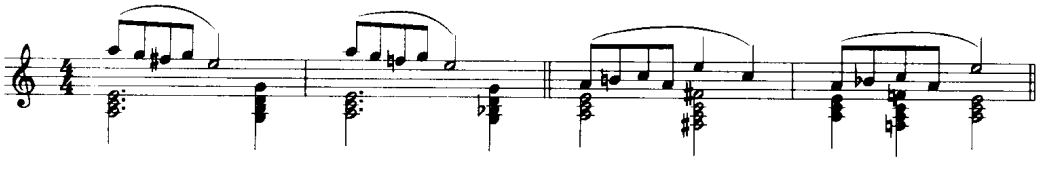
(2) 调式变音作旋律性处理,并可作为和弦外音应用,从横向声部进行方面显示其特色。

例 514



(3) 调式变音为和弦组成音,在和声进行中显示其调式交替特点。

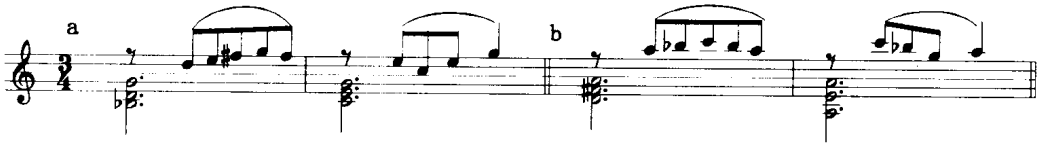
例 515



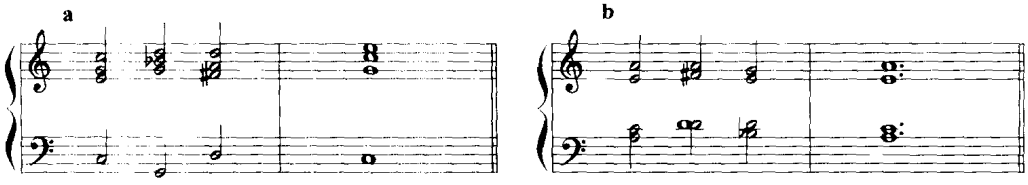
上例中,旋律部分调式特征音作和弦外音处理。在和声部分,交替应用含有不同特征音的和弦作为衬托。

有时,小七度音与增四度音(在大调)、小二度音与大六度音相结合,如以下两例:

例 516

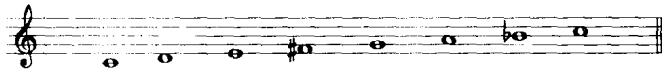


例 517



例 516、517 之 a 例的调式音列如下：

例 518



这种调式音列也称泛音调式。它在某些近现代民族乐派的作品中应用。

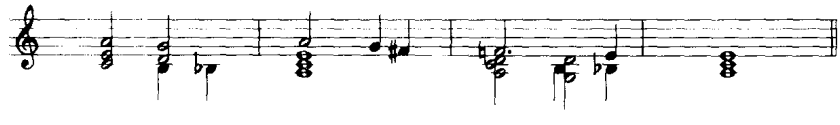
例 517 之 b 例的调式音列如下：

例 519

如果在混合调式的和声进行中出现离调性和声进行，即作为离调性副属和弦或副下属和弦分析。

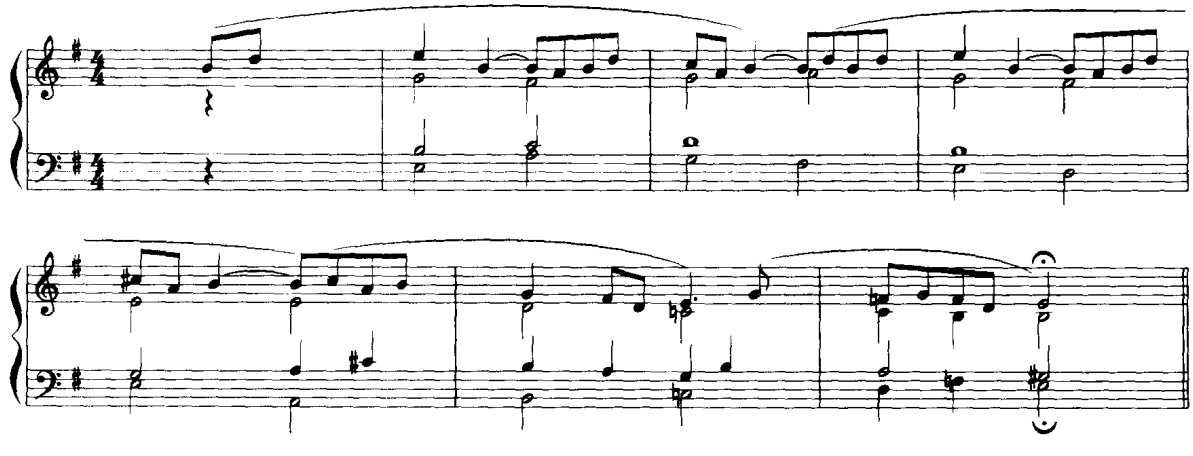
(4) 调式特征音亦可采取半音进行的方式。但这种处理更多半音进行的作用，而调式特色的意义稍弱。如下例：

例 520



下面是一首混合调式的和声写作例题。

例 521



混合调式的和声处理方法是近代调式和声处理中一种重要而广泛运用的手法，它以一个小调或大调为中心而灵活运用各类调式色彩，是和声色彩变化的一种方法。小调的混合调式应用更多。

2. 完全混合调式

在一个小调或大调内，混合应用不同类型的各种调式特征音，即构成“完全混合调式”。

例如在自然小调式内，引用了：

和声小调式：大七度音。

旋律小调式：大六度音、大七度音。

多利亚调式：大六度音。

弗里几亚调式：小二度音。

利底亚调式：增四度音。

大主和弦：大三度音。

a 小调完全混合调式的音列如下：

例 522

在自然大调式内，引用了：

和声大调式：小六度音。

密克索-利底亚调式：小七度音。

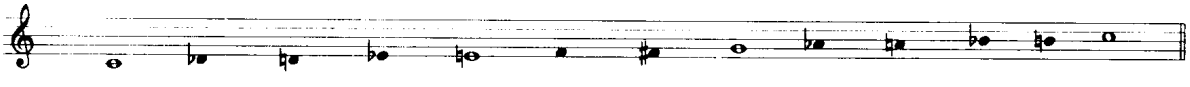
利底亚调式：增四度音。

弗里几亚调式：小二度音。

自然小调式：小三度音、小六度音、小七度音。

C 大调完全混合调式的音列如下：

例 523



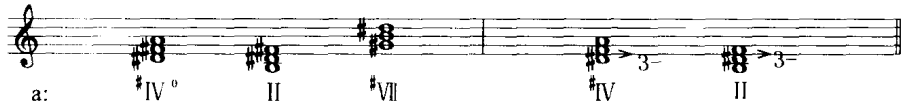
从以上两个调式音列观察，无论是在小调还是大调，都是半音阶状态，而半音愈多，则调式的特点愈模糊，因此，这一音列只是一种理论上的排列。实际写作中，为了突出某一调式的特点，必须有选择地应用相应的变音与和弦，并且围绕小调或大调的主和弦，以显示同主音各类调式的混合应用。如果将“完全混合调式”与“同主音大小调交替”或“同主音、同类型调式交替”相比较，会发现在“完全混合调式”中，大调中增加了弗里几亚二度音，小调中增加了利底亚四度音，其它都是共同的。

弗里几亚二度音的引用，为大调增加以下和弦：

例 524

利底亚四度音的引用，为小调引入以下和弦：

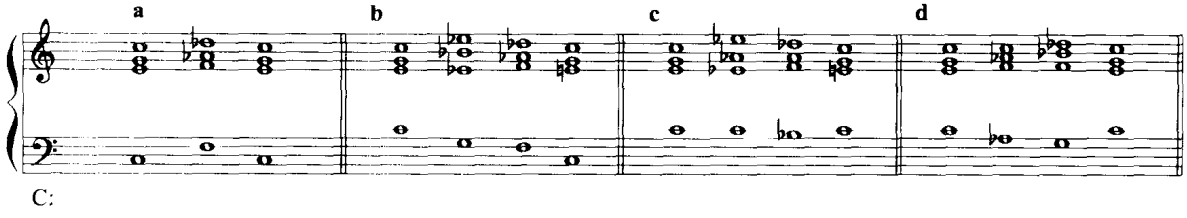
例 525



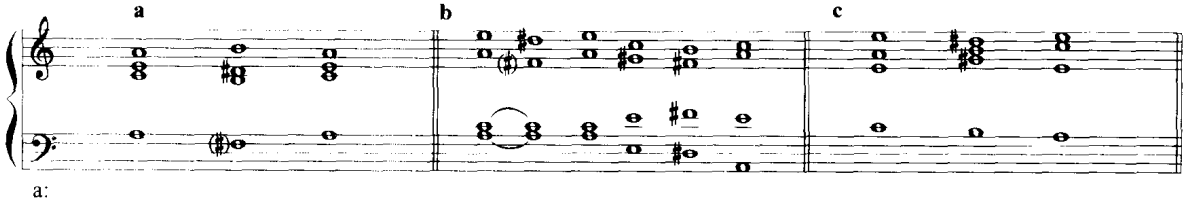
小调中前两个和弦在副属和弦中已有，但不作副属和弦应用。

这些和弦的应用，为了显示其调式的特点，主要作围绕主和弦的和声进行。

例 526

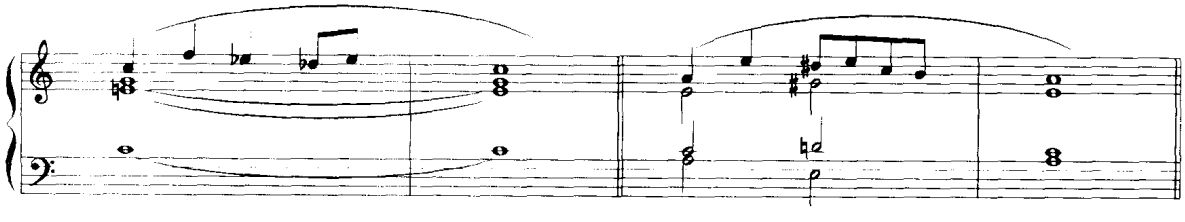


例 527



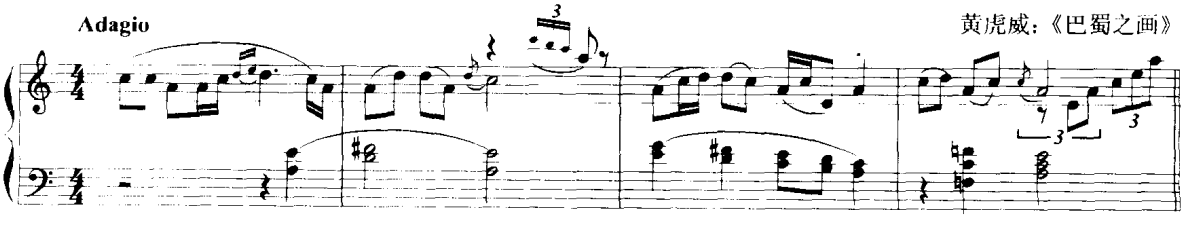
这些调式特征音亦可作旋律性、和弦外音性处理：

例 528



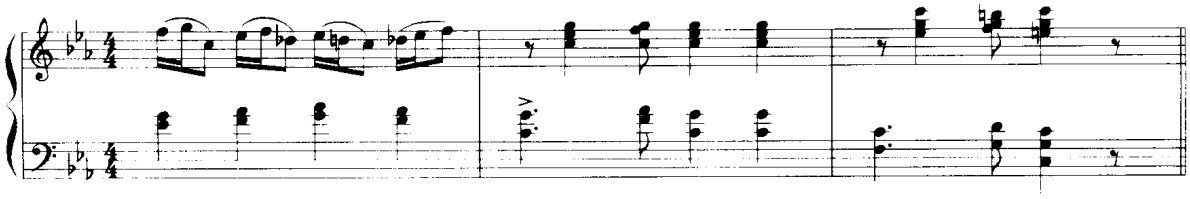
下面是作品中应用混合调式的片断谱例。

例 529



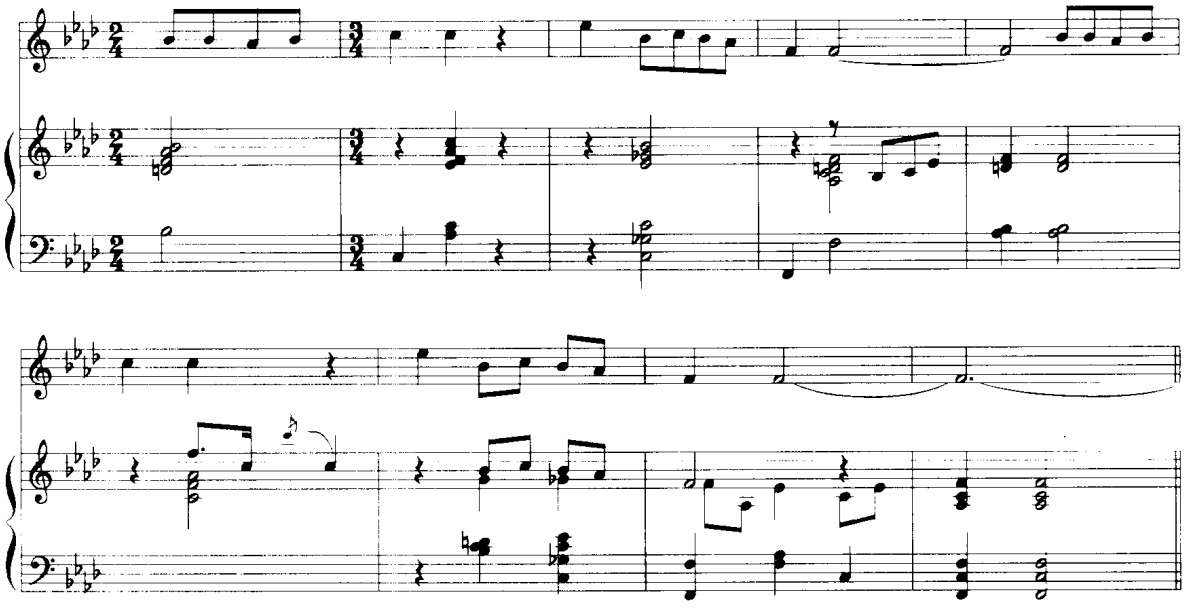
例 530

邓尔敬：《骑竹马》



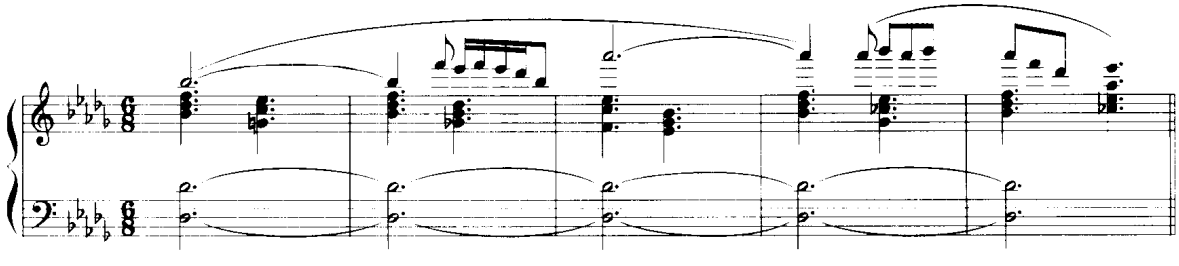
例 531

屠治九：《大眼睛令》



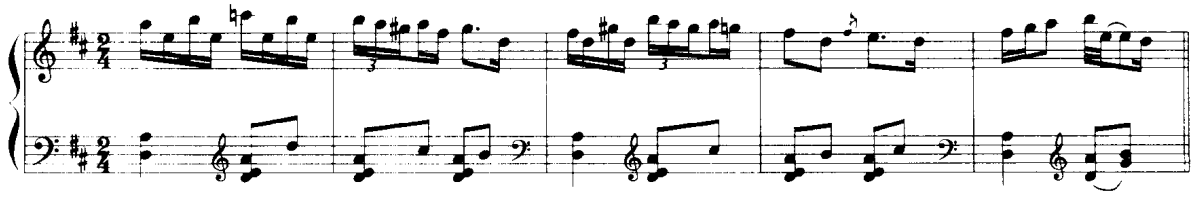
例 532

米亚科夫斯基：《第六交响曲》第二乐章



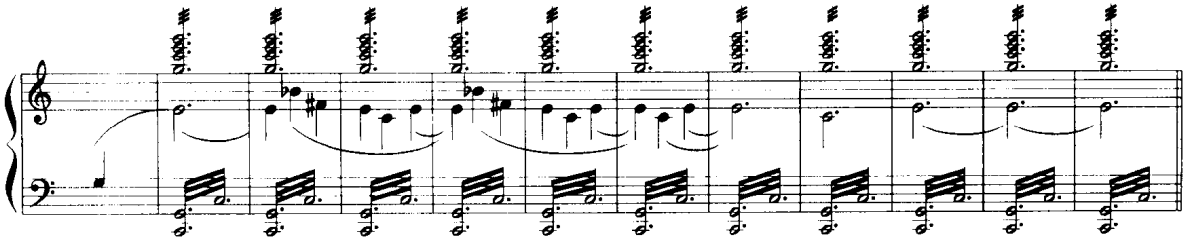
例 533

巴托克：《小奏鸣曲》



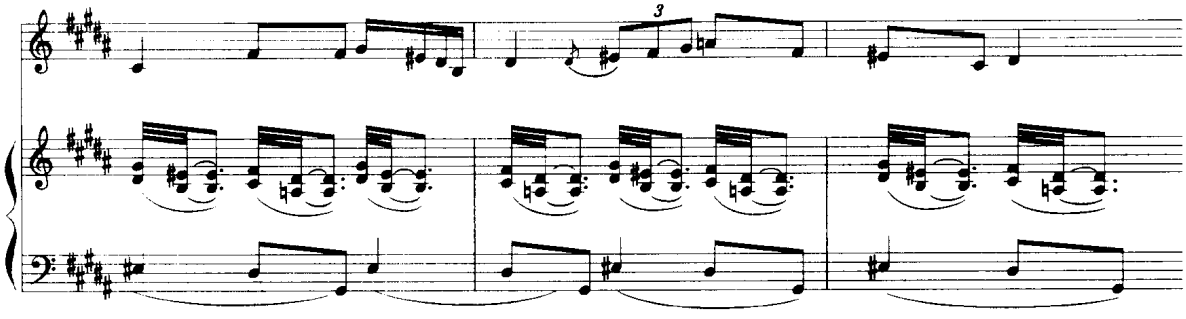
例 534

巴托克：《木头王子》



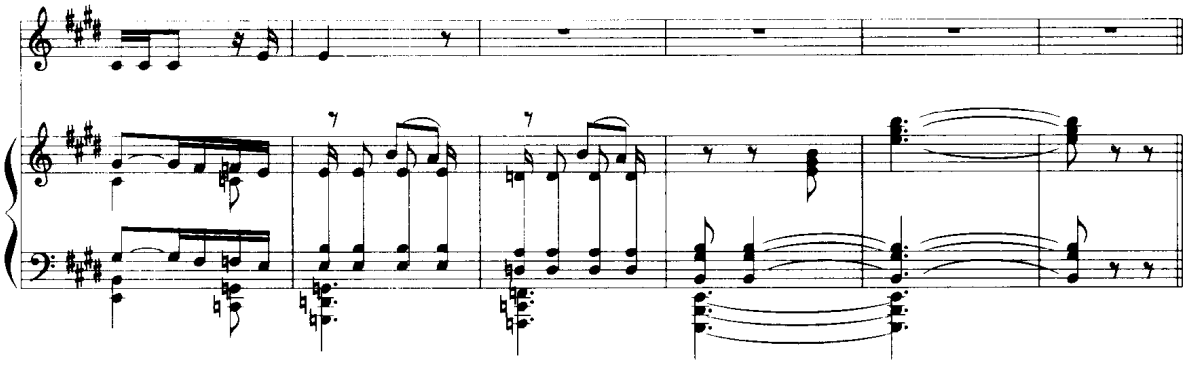
例 535

德彪西：《岩洞》



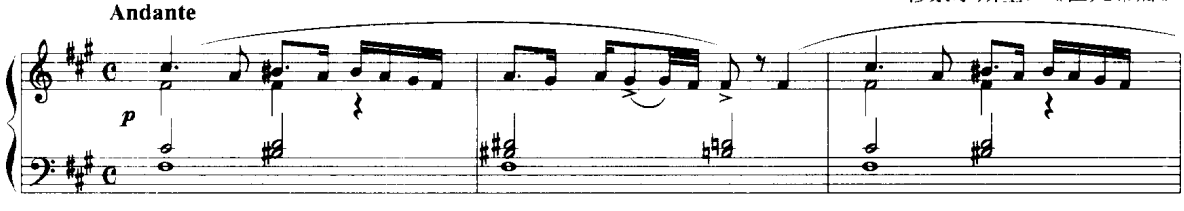
例 536

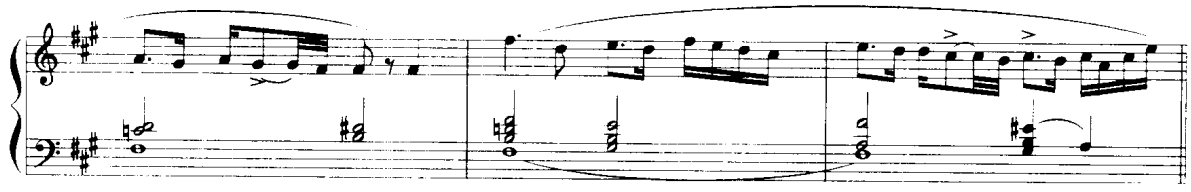
德彪西：《这是神迷》



例 537

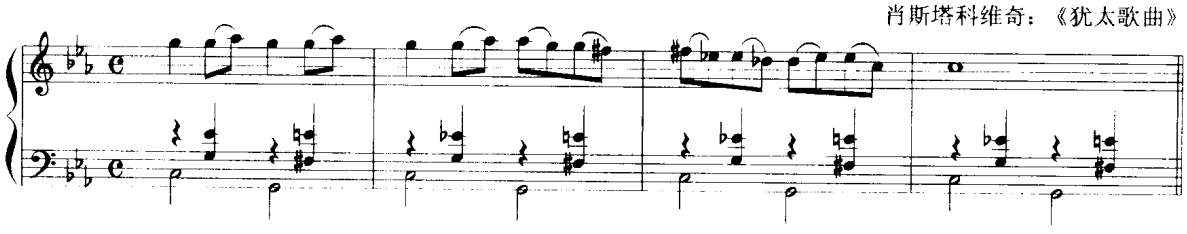
穆索尔斯基：《霍凡希娜》





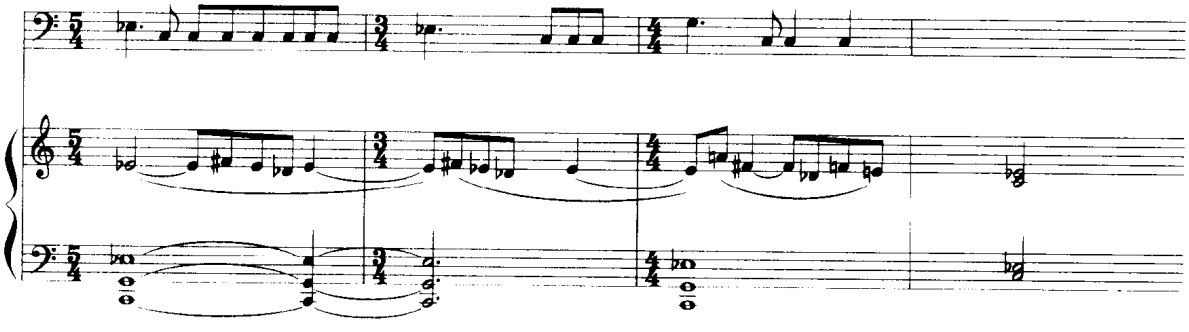
例 538

肖斯塔科维奇：《犹太歌曲》



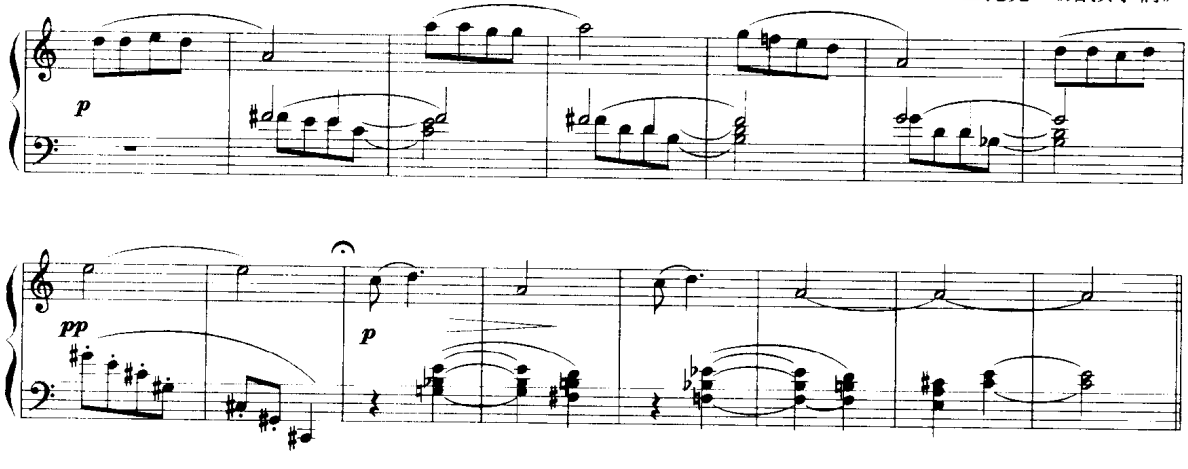
例 539

巴托克：《蓝胡子城堡》



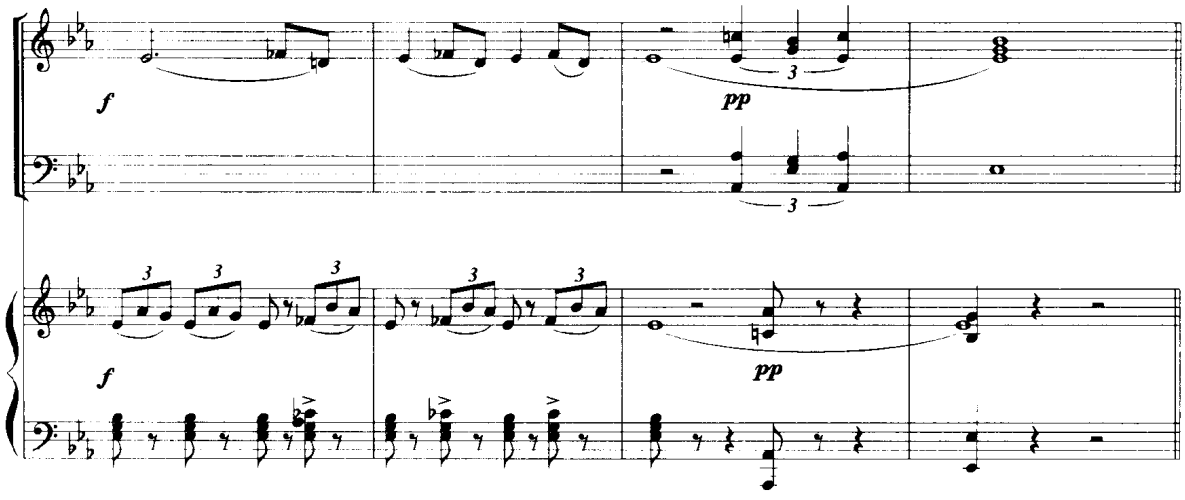
例 540

巴托克：《给孩子们》



例 541

威尔第：《阿依达》



例 529，小调大六度与小六度和声的交替。

例 530，小调小二度与大二度的交替，结束于大三和弦。

例 531，小调大六度与小二度和声的应用。

例 532，小调大六度、小六度与小二度和声的交替应用。

例 533，大调小七度、大七度，增四度、纯四度的旋律性交替应用。

例 534，大调内增四度与小七度的同时应用。

例 535，小调内大六度与小二度和声的反复应用，并在声乐旋律显示。

例 536，大调应用降Ⅱ、降Ⅲ、降Ⅵ、降Ⅶ级和声，使 E 大调具有弗里几亚大调的色彩。

例 537，小调含有增四度音的特殊调式，和声中有大六度与小六度、增四度与纯四度的变换。

例 538，小调含增四度、小二度的特殊调式，和声中有小三度与大三度的交替。

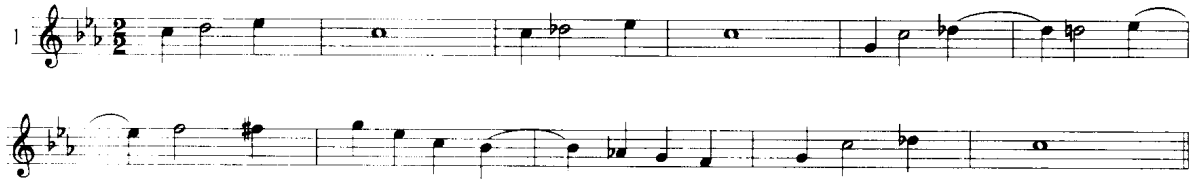
例 539，小调含增四度、小二度的旋律性音调。

例 540，小调内和声含：大六与小六、大七与小七、大三与小三、大二与小二的交替应用。增四度音有等音的减五度音。小调完全混合调式的音列。

例 541，大调内含降Ⅱ级音，降Ⅵ级音与Ⅵ级音交替。

习题十七

一、为下列旋律写作四部和声，其中应用混合调式的处理方法。



2

3

慢

4

5

(大调混合调式)

二、将下列开端发展为8—10小节左右的平行乐段,用混合调式的处理方法。

G

1

2

第十七章　同主音大小调交替和声体系(四)

五、同主音调与平行调的混合交替

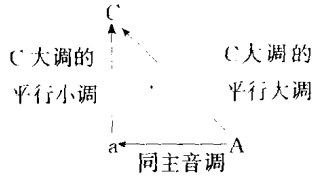
在音乐作品中,调式体系的发展是多方面的,并且相互影响渗透,总的趋向是由自然音体系演变为半音体系。在此之前,我们已学习过离调性变音体系、装饰性(和弦外音性)变音体系、同主音大小调交替性变音体系,这些变音体系在和声的功能意义上与使用方法上均有不同的特点。随着音乐历史的发展,创作中和声手法的进一步扩大,在同主音大小调交替的基础上又有新的扩展。现在要介绍的是同主音调与平行调的混合交替。

同主音大小调交替体系和声的应用,最初仅发生在同主音调之间,但由于平行大小调的密切关系,很容易地将大调内同主音小调的和声引用进它的平行小调,或将小调内同主音大调的和声引用进它的平行大调,就产生了同主音调与平行调的混合交替,例如C大调中引用来自A大调(C大调的平行大调)的和声,或a小调中引用来自c小调(a小调的平行小调)的和声。简称混合交替和声的变音和弦。

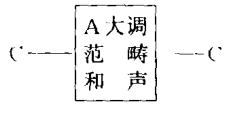
这种混合交替可用图表简单说明如下:

1. 大调的平行大调交替和声。

例如C大调范畴中应用A大调的和声:



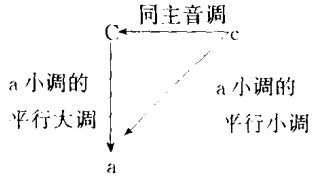
A平行大调和声对于C大调的影响



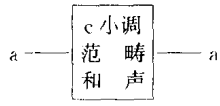
构成大调内混合交替和声的变音和弦:

2. 小调的平行小调交替和声。

例如a小调范畴中应用c小调的和声:



c 平行小调和声对于 a 小调的影响：

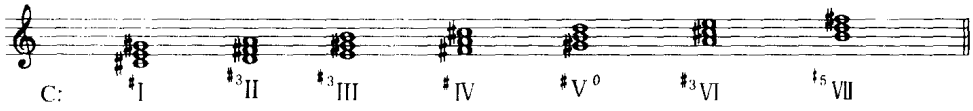


构成小调内混合交替和声的变音和弦。

由于这种混合交替所产生的变音和弦，在大调中有下列各级：

C 大调的平行大调交替和弦：

例 542



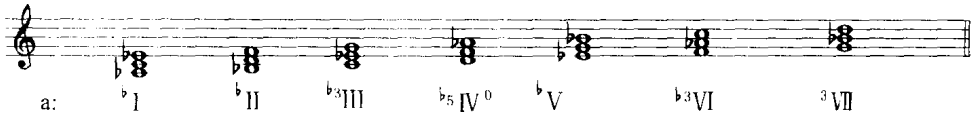
上述各级变音和弦均可应用于 C 大调中。

在这些和弦中包含了升主音、升下属音与升属音。

在小调中有下列各级：

a 小调的平行小调交替和弦：

例 543



上述各级变和弦均可应用于 a 小调中。

在这些和弦中包含了降主音、降属音与降Ⅱ级音。

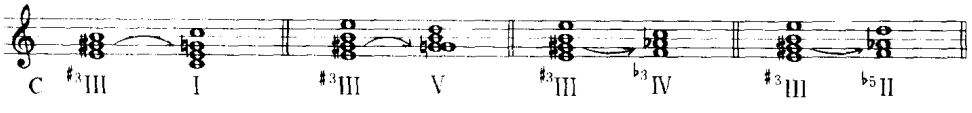
大调的混合交替变音和弦虽是从平行大调中吸收应用，但这些变音和弦已属于 C 大调的范畴，它们的音级按 C 大调计算。

在这些混合交替变音和弦中，包含有大三和弦、小三和弦与一个减三和弦。它们也可采用七和弦或九和弦的形式。

三个大三和弦是：♯3Ⅱ、♯3Ⅲ与♯3Ⅵ。它们以前曾作为副属和弦应用，和声进行特点为四度上行，进向它们的临时主和弦，它们的功能是副属功能。现在作为Ⅱ级、Ⅲ级与Ⅵ级大三和弦，则不采取四度上行的和声进行方式，而常用三度下行、二度上下行或其他非功能性的和声进行方法。

在这三个和弦中，Ⅲ级大三和弦有特殊的意义，它所包含的升属音与和声大调式的♭Ⅵ级音为等音。这一和弦在进入Ⅰ级、Ⅴ级时，升属音的进行与♭Ⅵ级音相似，下行级进至属音。在进入和声大调式的Ⅳ级或Ⅱ级时，升属音作为共同音保留为♭Ⅵ级音。

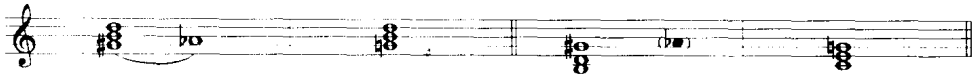
例 544



三个小三和弦是：♯Ⅰ、♯Ⅳ与♯⁵Ⅶ。其中♯Ⅰ与♯Ⅳ两个和弦以前未有接触，是平行大调混合交替中特有的和弦。♯⁵Ⅶ曾作为Ⅲ/Ⅴ应用，具有副属功能，现在则不限于这类用法。

♯Ⅵ级减三和弦无特殊意义，它一般作为副属Ⅶ/Ⅵ减三和弦应用。在混合交替中，升属音作为♭Ⅵ级音成为本调Ⅶ级省五音的减七和弦，下行进入属音，解决至属和弦或主和弦。

例 545

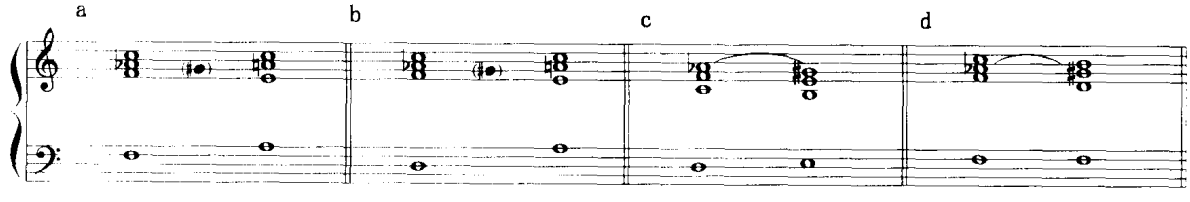


在小调的混合交替变音和弦中，♭Ⅱ级和弦已经应用。Ⅶ级降三音的小三和弦也曾作为重下属和弦应用。在目前的应用中，主要是和声进行的方法不同，功能意义不同。

在这些混合交替变音和弦中，产生了降主音与降属音，降主音相等于和声小调式的导音，降属音相等于升Ⅳ级音。

小调中的Ⅵ级小三和弦与Ⅳ级半减七和弦或减三和弦，具有特殊的意义。这两个和弦在小调的平行大调中是和声大调式的Ⅳ级与Ⅱ级，引用进小调后，降主音相等于小调的导音，因此在下属和声中包含了导音的因素，在解决至主和弦时，降主音进入主音，类似导音的进行。与属和弦连接时，降主音等音变化为导音。

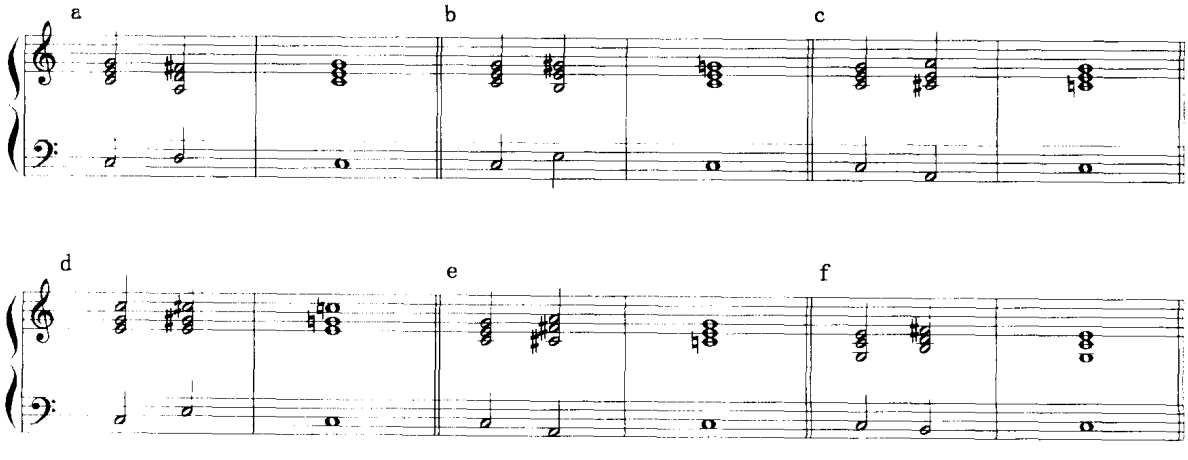
例 546



上述各级混合交替变音和弦的应用方法，大致可分为以下几种：

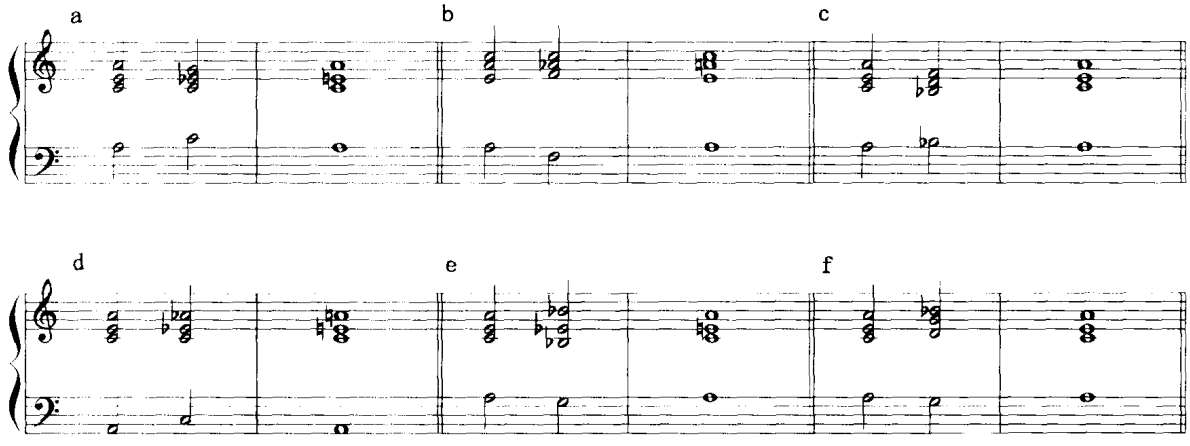
（1）直接与主和弦相连接。这种进行围绕着主和弦，调性中心较明确。并可构成各种色彩性的终止式。

例 547



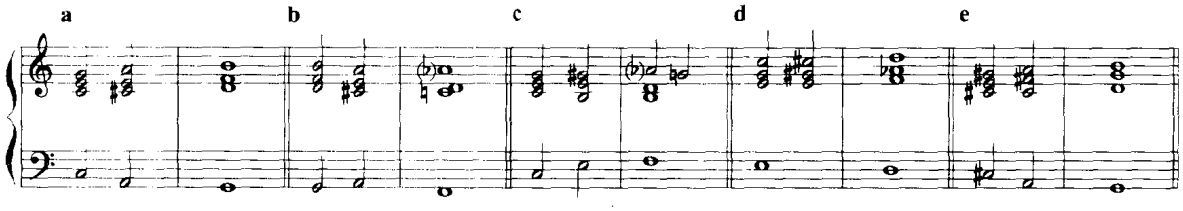
它们的功能意义以根音在本调的音级地位确定。但其中♯Ⅰ、♯Ⅳ的功能意义较模糊。♯Ⅰ相等于♭Ⅱ级小三和弦。♯Ⅳ则由于与主音的增四度音程关系而功能意义模糊。

例 548



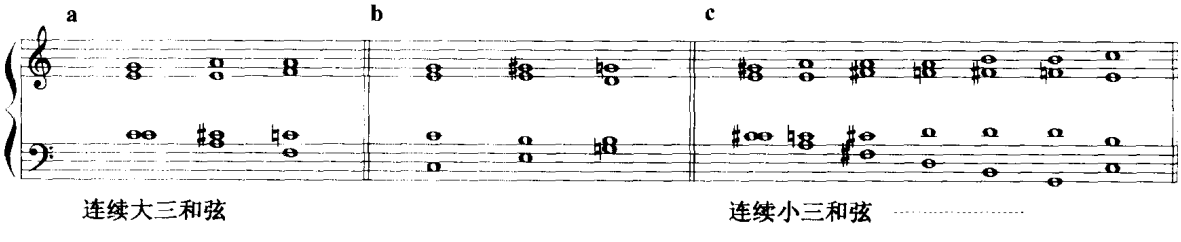
(2) 进入本调的下属功能组和弦(包括和声大调或下属组和弦)或属功能组和弦,加强本调的功能意义,引回本调的常规和声进行或终止式。

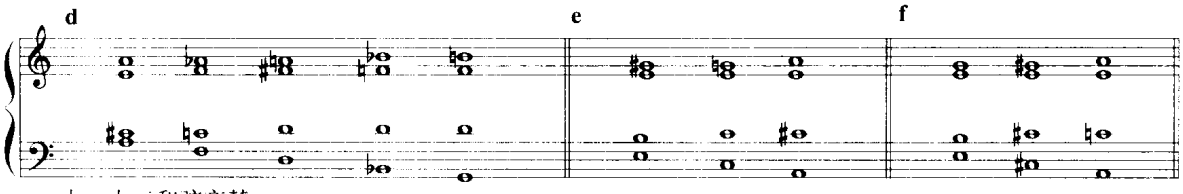
例 549



(3) 三度的和弦连接。根音进行三度关系的和弦连接是这类和弦常用的和声进行方法,它们可以主和弦为中心作三度连接,或者它们彼此之间作三度连接,或者与其他变音和弦或自然和弦作三度连接。在三度连接中,各级和弦可用大三和弦或小三和弦的形式,有时也用七和弦的形式。在三度连接中,根音进行方面可交替或连续应用大小三度。和弦结构方面可交替或连续应用大三和弦或小三和弦。各级和弦常用原位的形式。

例 550

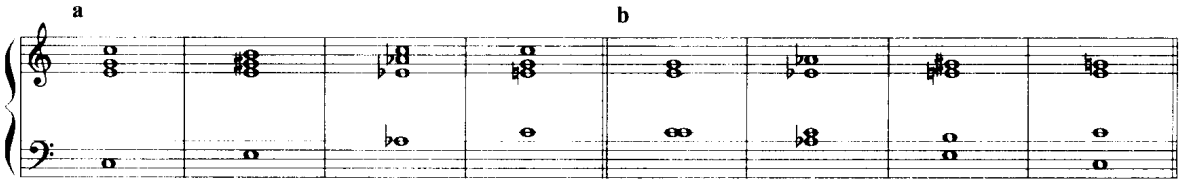




大、小三和弦交替

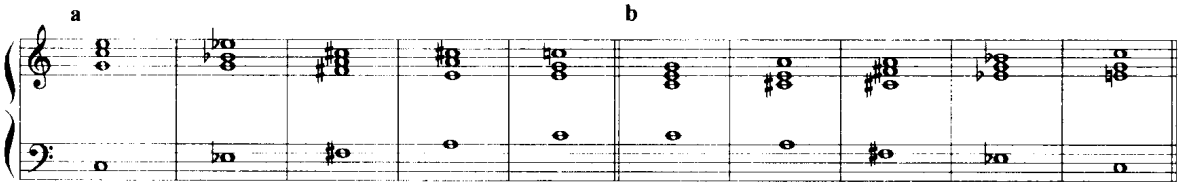
从主和弦到主和弦的八度之间，接以Ⅲ级大三和弦与♭Ⅶ级大三和弦，则构成大三和弦的连续大三度进行。

例 551



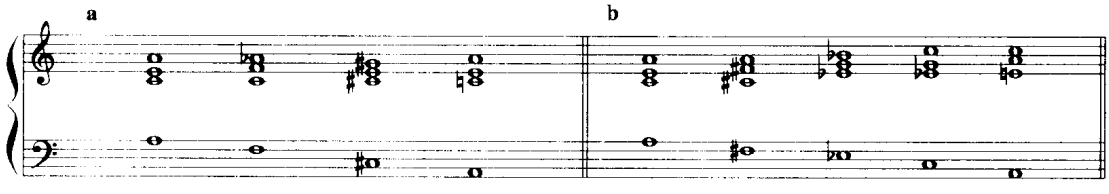
也可以采取连续小三度的根音进行，和弦结构有大小三和弦的交替。

例 552



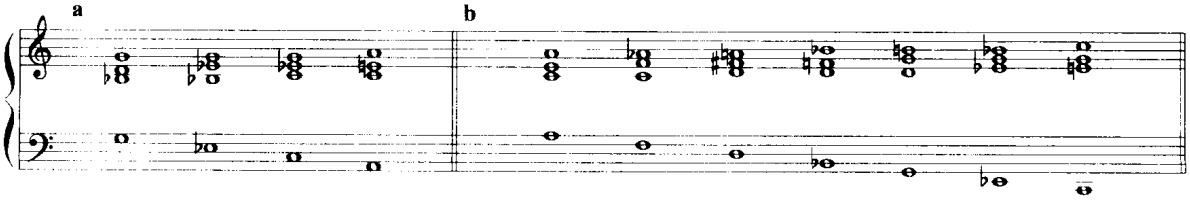
小调以主和弦为中心，可构成小三和弦的连续大三度进行（例 a）或者连续小三度的根音进行（例 b）。

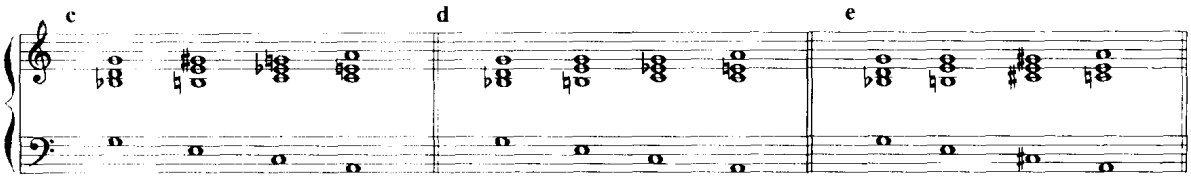
例 553



另外，也可以应用大、小三度交替的和弦连接。

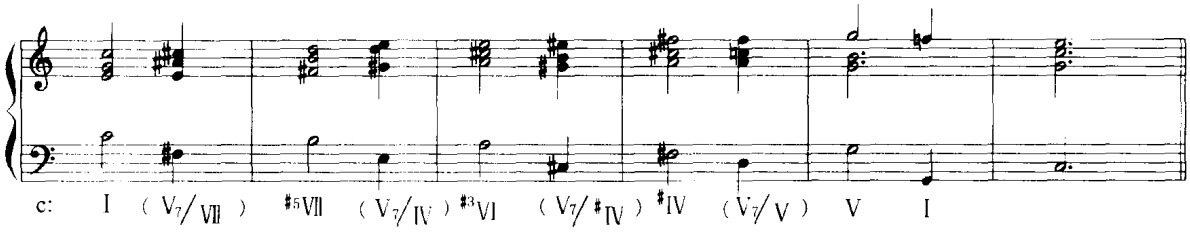
例 554



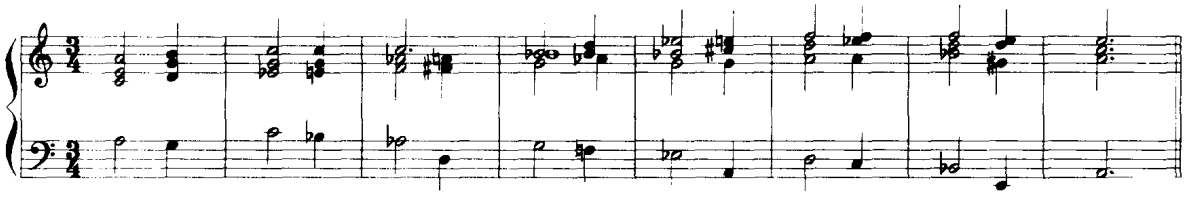


(4) 这些大小三和弦本身都可以作为临时主和弦,应用于离调和声进行。

例 555

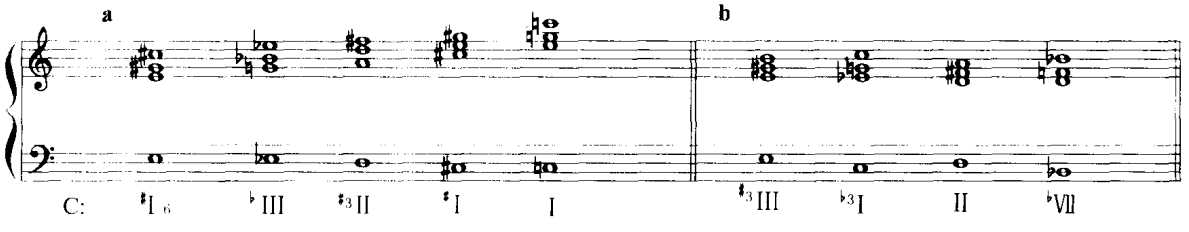


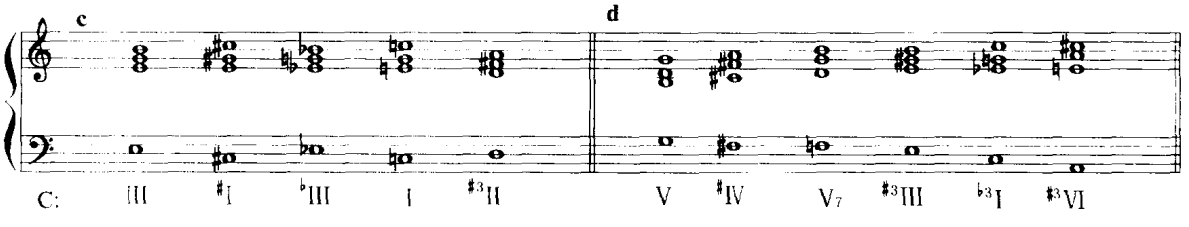
例 556



(5) 其他类型的远关系和弦的紧接与半音化的声部进行等音交换等。

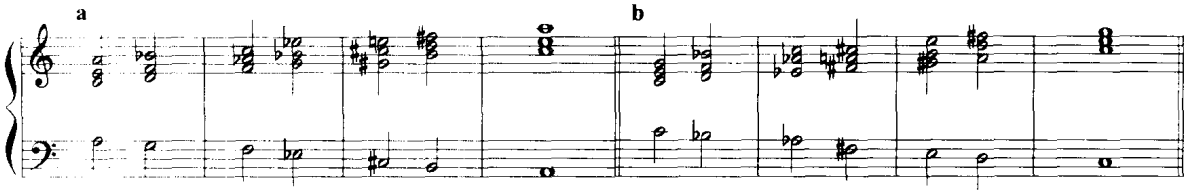
例 557





大调的平行大调混合交替与小调的平行小调混合交替和弦亦都可应用于连续的级进(大二度)进行中。

例 558



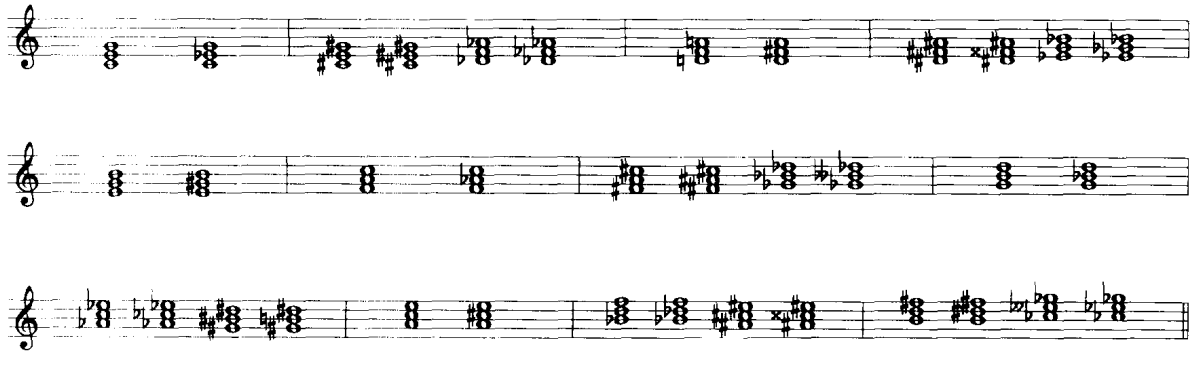
连续的大二度级进，在低音部构成全音阶的进行。

以上所有各级混合交替变音和弦，有的功能意义较清楚；有的具有复合性；有的具有多重功能意义，需依据前后的和声进行确定；有的则缺乏明显的功能意义；有的和声连接纯为色彩性作用，缺乏功能联系。如果需要明确的调性，则要依靠主和弦在重要位置上的出现，否则，调性即会处于模糊的状态，或者形成其他的调性中心，或者形成游离的调性，这是在应用这类和声时需要加以考虑的问题。

六、三度变化与三度关系的扩展

如果我们把至此为止所学到的大小三和弦列表加以观察，可以发现各音级——包括自然音级和半音级上所有大小三和弦的变化，不论它们源自何种音列体系，都可以归纳在两种和声变化的现象之内。一种为“同根音变化”，即在同一根音与五度范围内，三度音的大小变化，同主音大小主和弦的变化，即属于这一范畴，这就是“三音变化”的原则。这也是和声色彩最基本的一种对照，同根音大三和弦与小三和弦的对照。另一种现象，可称为“同三音变化”，即和弦的三度音保持不变，而根音与五度有升、降半音的变化，例如 C 大三和弦与升 c 小三和弦，a 小三和弦与降 A 大三和弦的关系，二者之间的三度音均为共同音，这是“三音变化”的原则。所有半音阶上含变音的大小三和弦，都可以认为是分别地或混合地贯串着这两种变化的原则。下面是各级大、小三和弦的总表(以 C 大调与 a 小调为例)。

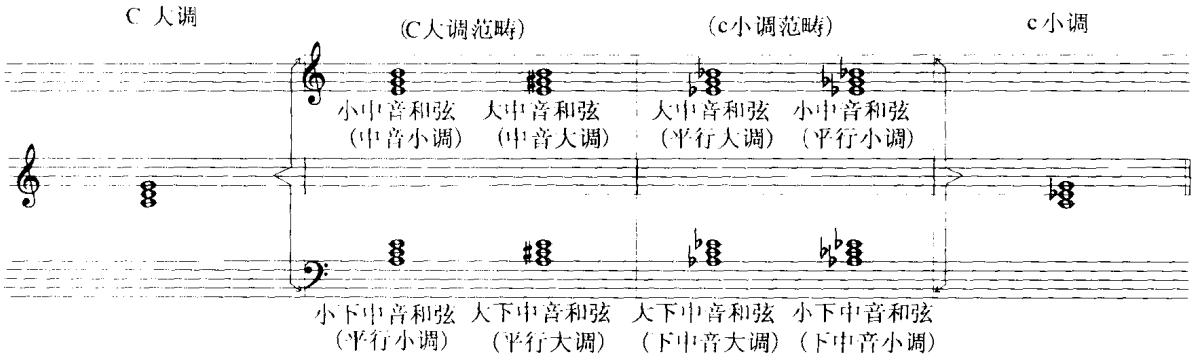
例 559



在半音的各音级上还可构成减三和弦、增三和弦与七和弦、九和弦等，此处不一一列举。

三度关系的和声进行是发展和声色彩性作用的一种主要手法，它们包括大、小三度关系的变化。以 C 大调与同主音小调 c 小调为例，它们主和弦的上、下、大、小三度关系的和弦如下表：

例 560



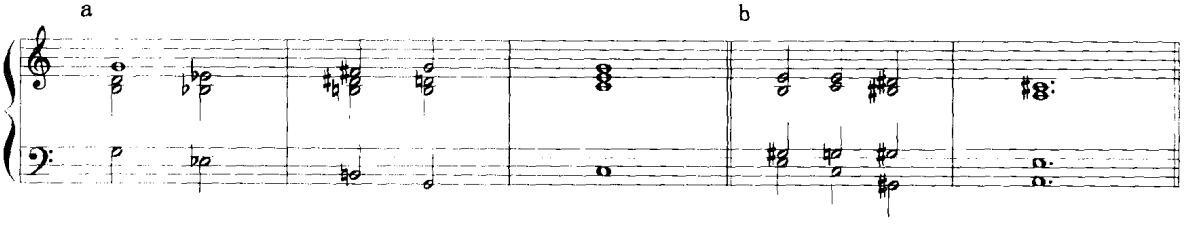
上表中四个中音和弦(上方大三度与小三度)与四个下中音和弦(下方大三度与小三度),它们有的属于C大调范畴,有的属于c小调范畴,通过同主音调的交替、混合交替与三度关系进一步的发展,所有这些上中音与下中音和弦既都属于C大调的范畴,也都属于c小调的范畴,都是C大三和弦或c小三和弦的上、下、大、小三度关系的和弦。从这里也说明了通过调式的交替发展,形成了大小调式的合并。

围绕着主和弦构成上下三度关系和弦的方法同样适用于任何一个大、小三和弦。

三度关系的模进就构成了三度关系的连锁进行。这种三度连锁进行前面已讲述过,现加以综合叙述:

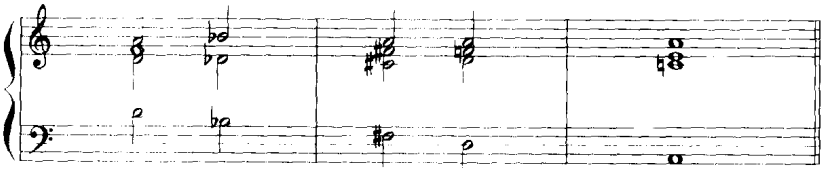
(1) 由大三和弦构成的连续大三度根音进行。这种进行可以主和弦为中心,也可以围绕其他级和弦进行,如下例:

例 561



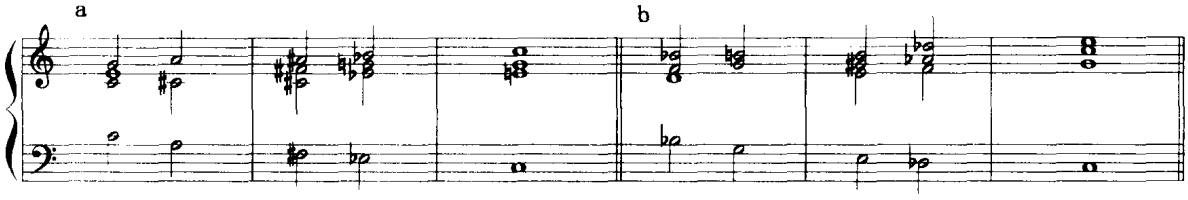
(2) 由小三和弦构成的连续大三度根音进行。

例 562



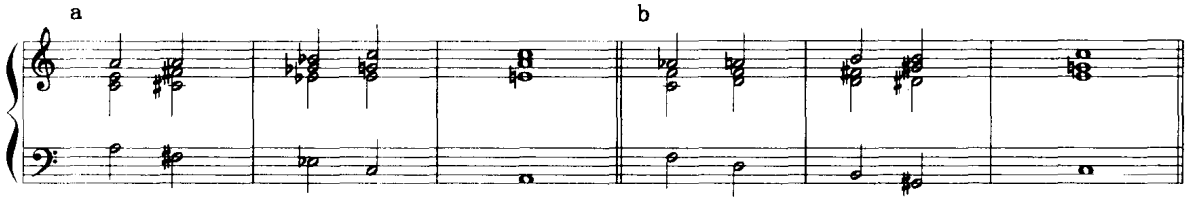
(3) 由大三和弦构成的连续小三度根音进行。

例 563



(4) 由小三和弦构成的连续小三度根音进行。

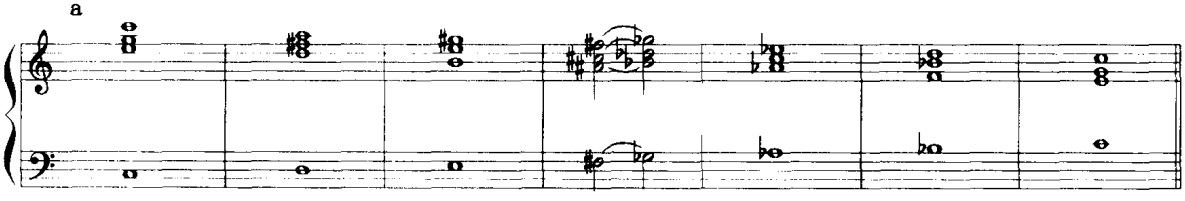
例 564

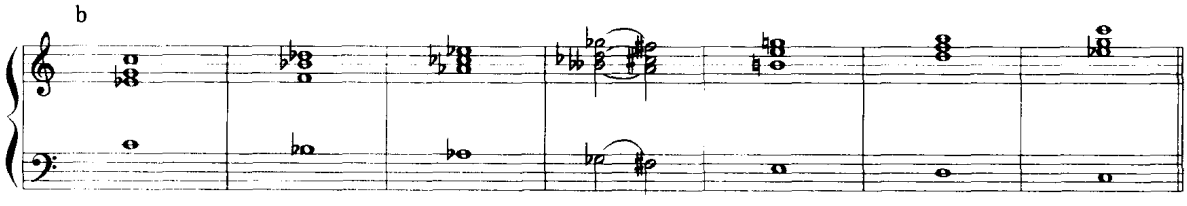


三度连锁进行也可以采取上行的方式。另外,三度进行亦可大、小三度交替,大、小三和弦交替。

除三度连锁外,大二度的连锁进行也是这类变音和弦常用的模进。大二度模进的连锁进行类似大调或小调的Ⅳ—Ⅴ或Ⅴ—Ⅳ进行的模进,形成了低音的全音阶进行。

例 565



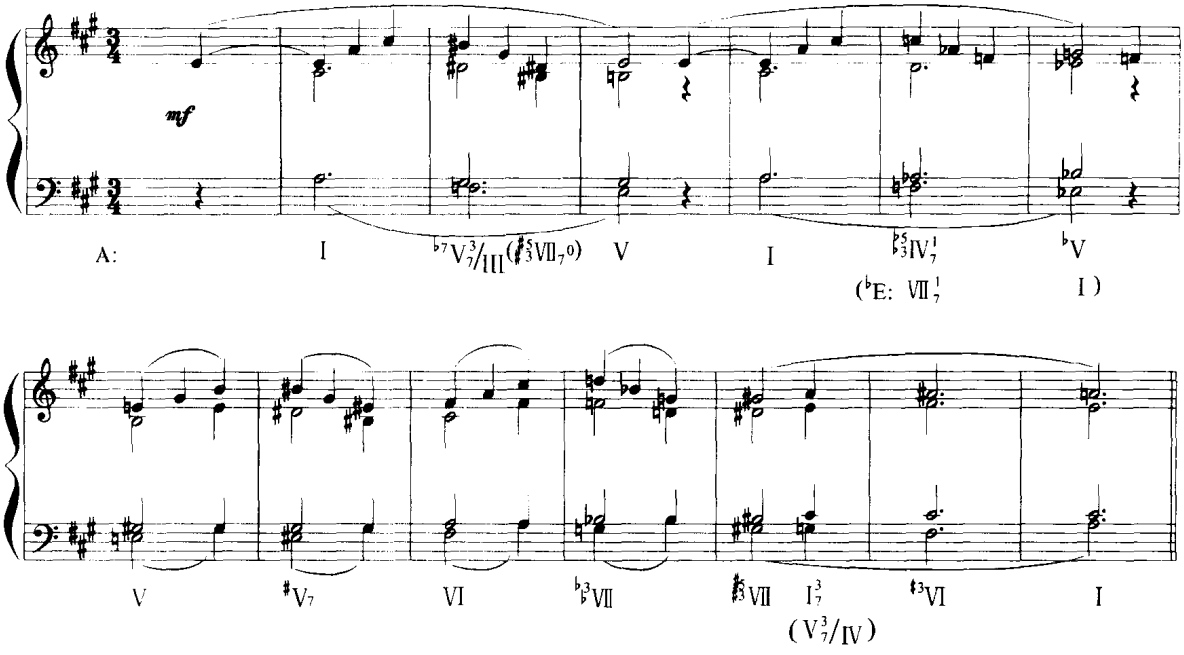


无论是三度的连锁进行或大二度的连锁进行,由于其根音(常为低音)之间的相等音程关系,因此,和声进行时,和弦之间缺乏功能联系。

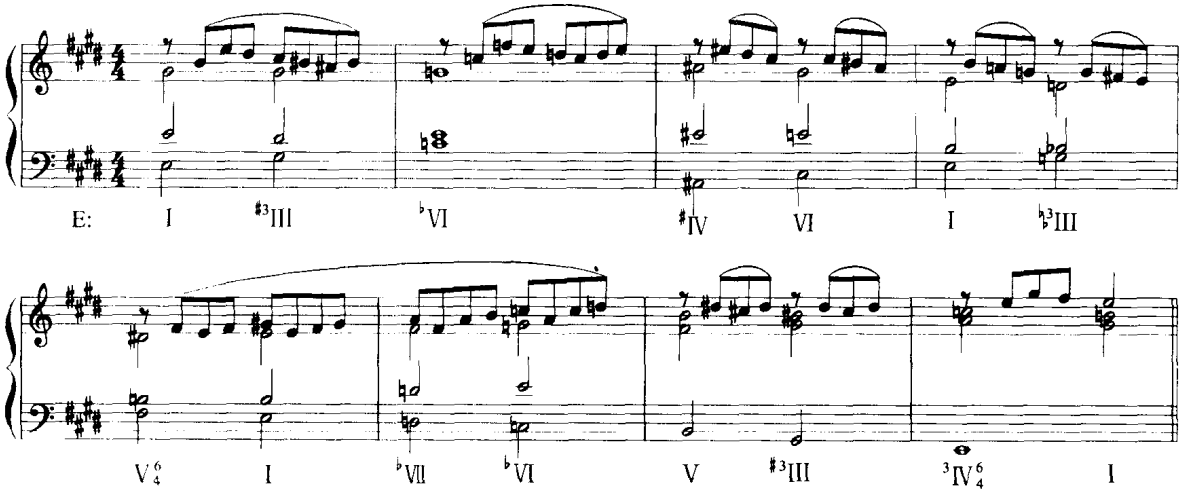
上述各级变音和弦均可用七和弦或九和弦等形式,但 19 世纪后期浪漫派作品中一般常用三和弦的形式,造成和声进行上的复杂化与和弦结构的单纯化相结合。而在印象派作品中则常用七和弦或九和弦等复杂的和弦结构,造成纵、横关系上音响同时复杂化的处理方法。

下面是这类混合交替音和弦的两首和声写作例题。

例 566



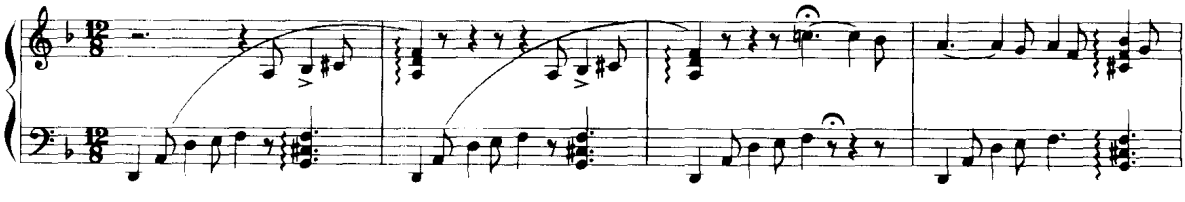
例 567

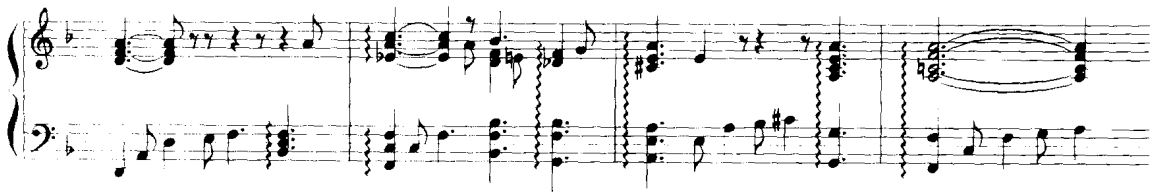


以下是作品中应用混合交替变音和弦的片断谱例。

例 568

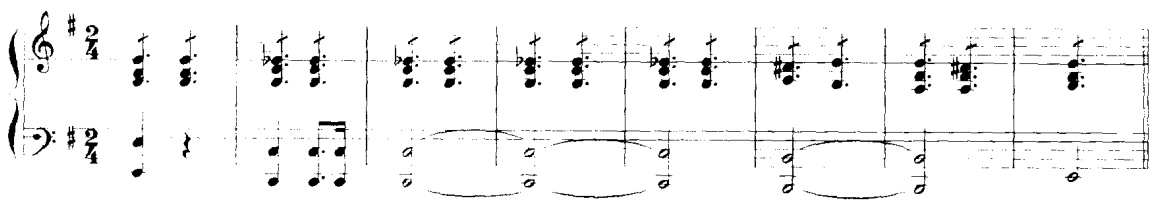
拉赫玛尼诺夫：《阿列格》





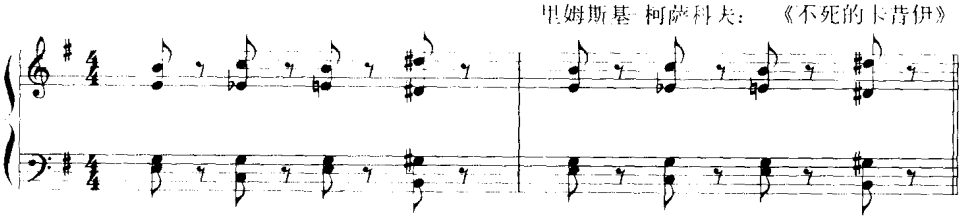
例 569

舒柏特：《合唱》



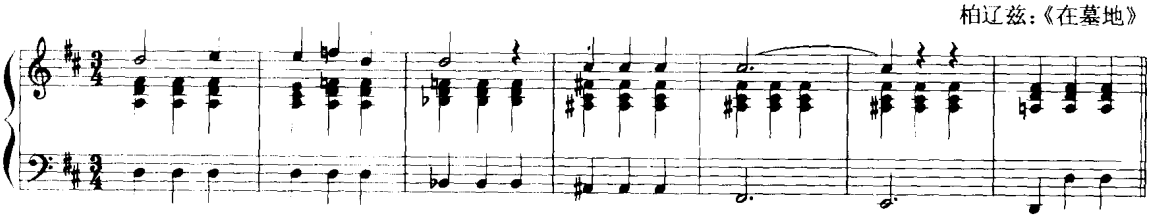
例 570

里姆斯基-柯萨科夫：《不死的卡肯伊》



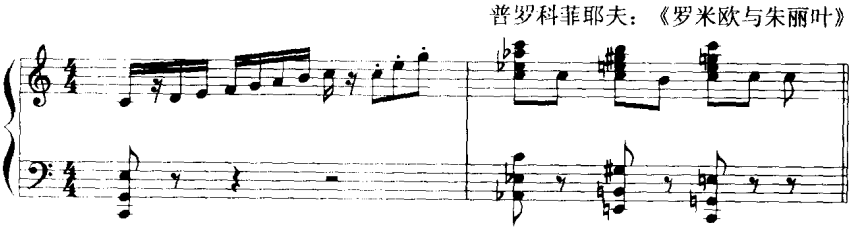
例 571

柏辽兹：《在墓地》



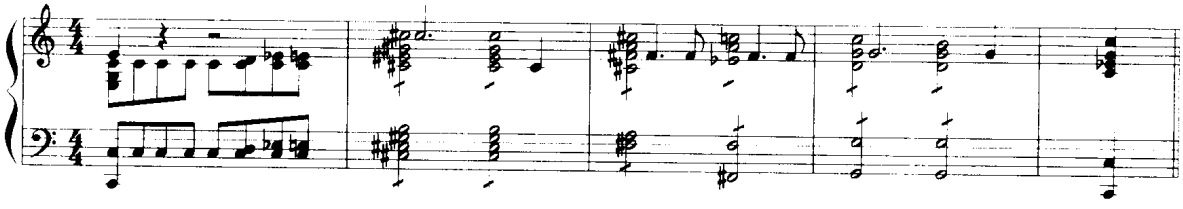
例 572

普罗科菲耶夫：《罗米欧与朱丽叶》



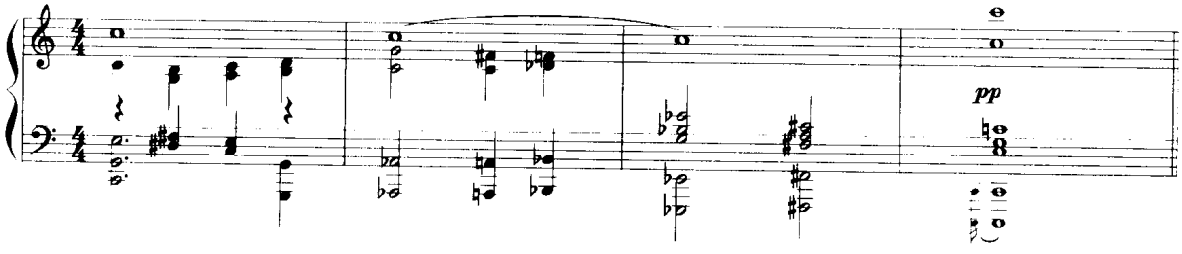
例 573

舒柏特：《鞋靴》



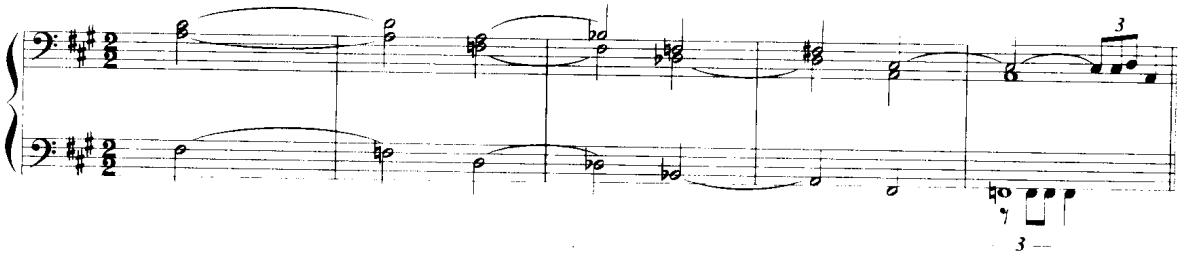
例 574

普罗科菲耶夫：《罗米欧与朱丽叶》



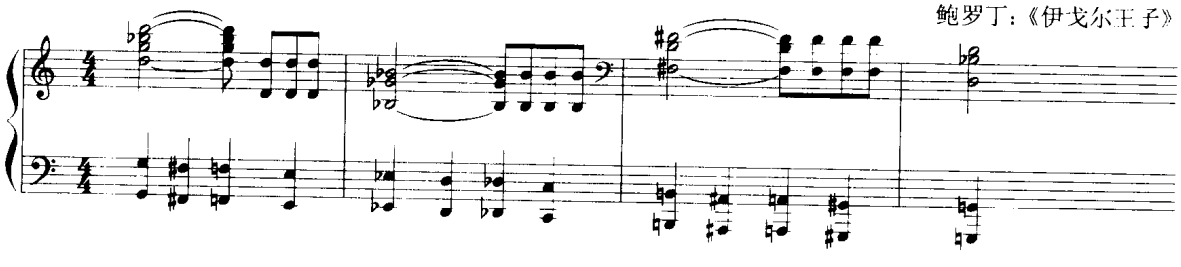
例 575

里姆斯基-柯萨科夫：《安塔尔》



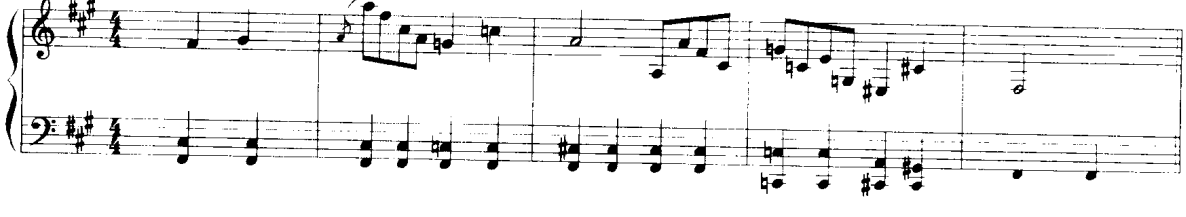
例 576

鲍罗丁：《伊戈尔王子》



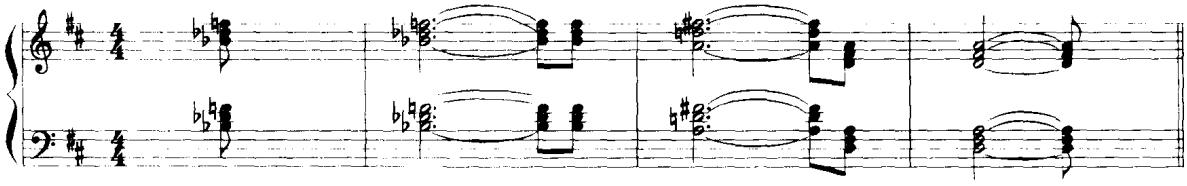
例 577

普罗科菲耶夫：《嘉禾舞曲》作品32之3



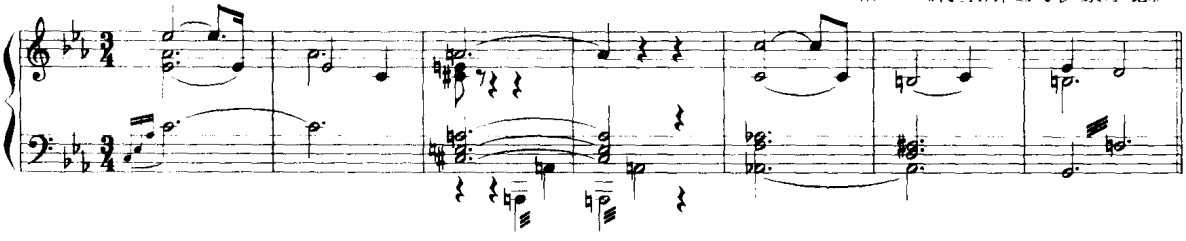
例 578

伏昂－威廉斯：《大海交响曲》



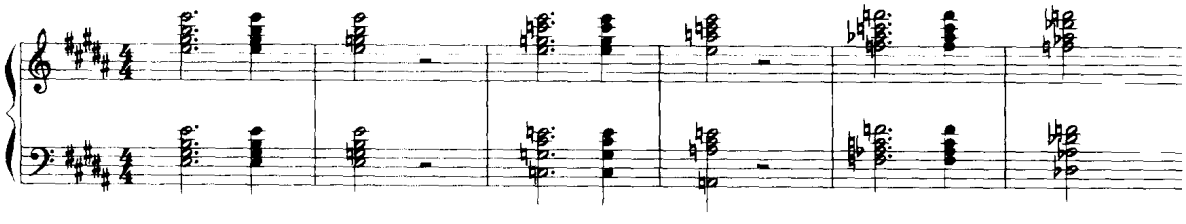
例 579

瓦格里：《特里斯坦与伊索尔德》



例 580

托普曼：《德国弥撒曲》



混合交替变音和弦习题写作方法提要

混合交替变音和弦在应用中和声进行的可能性较多，且大多为非功能性，因此在和声进行的功能联系方面，缺乏规律性，在写作时须从其他方面来考虑处理的方法，下面作几点提要供参考。

1. 在应用混合交替变音和弦时，在旋律上一般具有下列特点：① 半音化的进行。② 包含有远关系调性特点的变音进行。③ 插入性的分解性变音和弦的旋律进行。因此在和声处理时可根据旋律的和声内涵安排混合交替变音和弦。

2. 在和声进行方面可注意下列方法：

(1) 在重要部位(如终止及停顿处等)仍需注意功能性的处理，并注意突出主和弦的作用，使原有调性明确。

(2) 根音进行须有一定的规律性，如四、五度关系、三度关系、二度关系等。这就是说，和声进行虽无功能序列上的规律，但在根音的音程关系，它们的连续进行方面有某些规律或特点，使和弦之间相互联系起来。

(3) 低音部的进行也需要有逻辑性，无论是级进的或跳进的或相互结合的，都能表明其进行上的逻辑性。

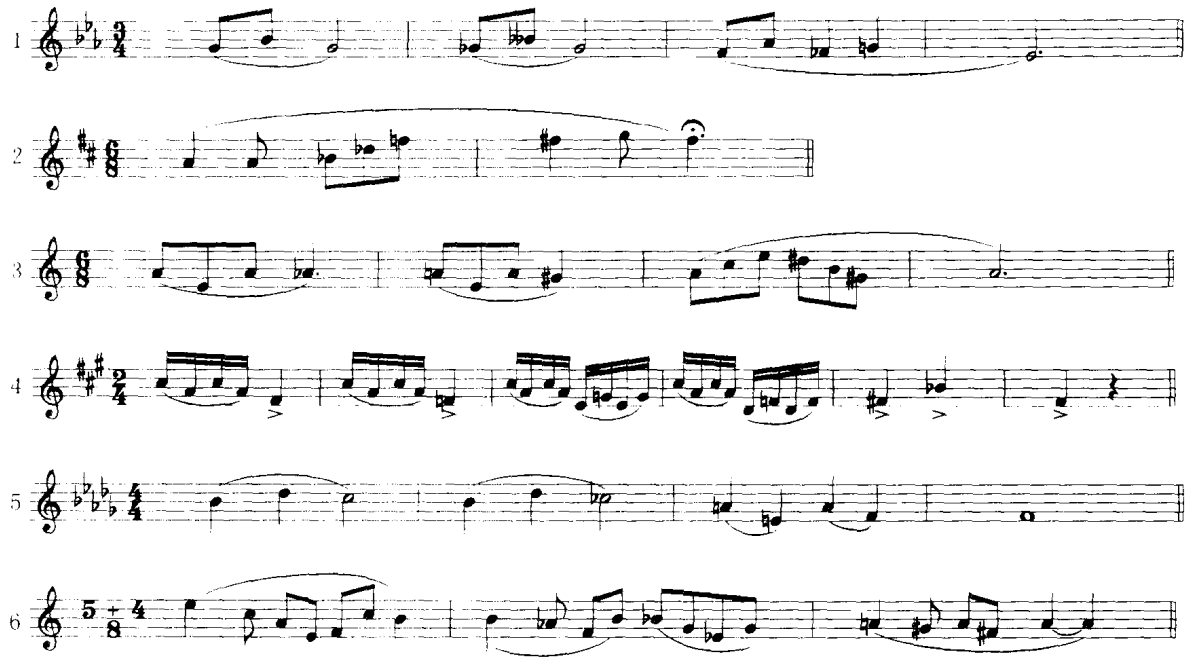
(4) 在和弦连接时,声部进行方面须注意:共同音的保持与半音进行,这是这类和声进行中保持前后和弦之间联系的重要因素。其他声部作最近的音程进行。这些是和声进行中最基本的声部进行方法,在写作混合交替变音和弦时更须采用这种方法。

(5) 写作时注意和弦结构的单纯(大多用大、小三和弦形式)。

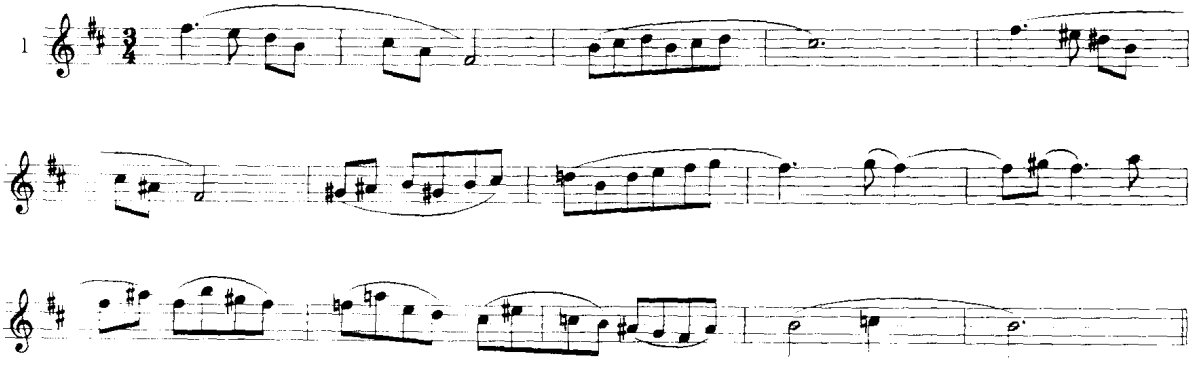
(6) 混合交替变音和弦在整首练习中,安排上可分两类方式:① 个别的应用,取得突然插入的、色彩性的、意外的特殊效果。但须注意前后的自然衔接,明确的调性。② 广泛的应用,使整首练习具有特殊的和声风格,但亦须使基本的调性明确。

习题十八

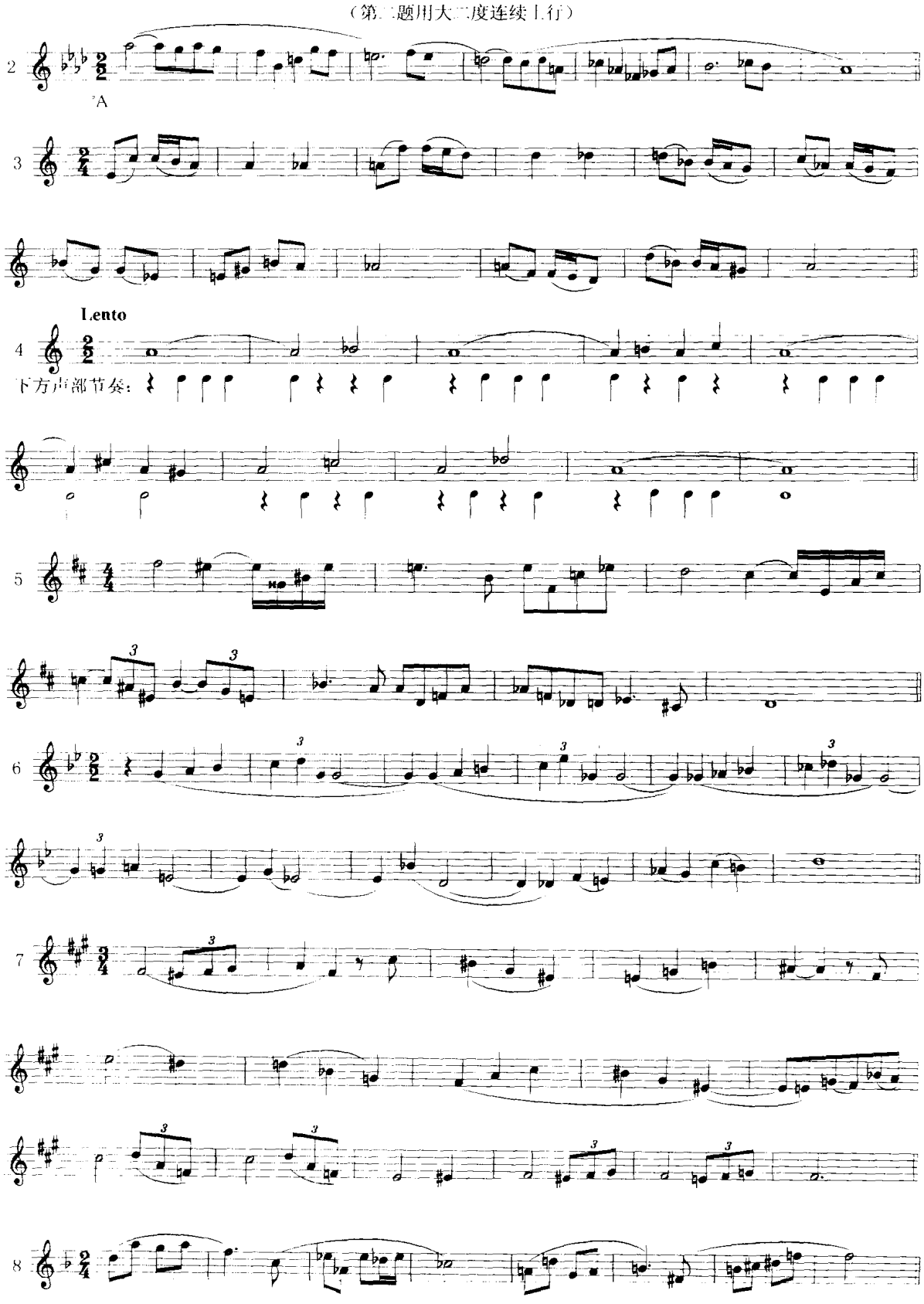
一、为下列旋律片断写作应用混合交替变音和弦的终止式练习。



二、为下列旋律写作和声练习,其中应用混合交替变音和弦。用四声部写作或钢琴伴奏织体。



（第二题用大二度连续上行）



第十八章　持续音

一、持续音的特性

在多声部音乐中，某一音在和声进行时持续保持在同一声部，即构成持续音。持续音又名长音或踏板音（由于管风琴演奏时的踏板音常为长时值音），通常发生在低音部；也可发生于其他声部，称保持音，以区别于发生在低音部的持续音。

持续音不属于和弦外音范畴，但又具有和弦外音的特点。因为持续音常为和弦的组成音，同时又有重要的功能作用，所以与一般的和弦外音不同。但在持续音保持的时间内，和声上可作很大的发展，甚至调性的变化，而持续音并非这些和声的组成音，所以又具有和弦外音的特点。由于持续音的这种特点，所以单独列为一章而不归入和弦外音类。

主持续音的标记为：T.P.——

属持续音的标记为：D.P.——

其他如Ⅲ级持续音的标记为：M.P.——

下属持续音的标记为：S.P.——

双重持续音的标记为：$\begin{cases}\text{D.}\\\text{T.}\end{cases}$P.——

其余以此类推。

低音部持续音标记在和弦级数的下方。和弦级数的标记，如果持续音为和弦音时，以持续音的低音位置标记和弦的位置。如果持续音为和弦外音时，则以持续音上方和弦的最低的声部的和弦位置标记。

高音部与内声部的长音标记在和弦级数的上方。

1．持续音的来源。

持续音的应用一方面是由于在民间乐器如风笛的演奏中经常重复同一低音而形成。另一方面是在管风琴演奏时踏板所奏的低音长音而形成。在欧洲专业音乐中，持续音是从17世纪自由复调写作的器乐曲发展时期开始应用的，用持续音来强调和声的功能特性、结构作用，在应用方法上形成了一定的规律。

2．持续音的调式音级。

在古典时期的持续音常用主音或属音，称主持续音或属持续音，藉以强调主或属的作用。在浪漫派时期及其以后，持续音不限于主音与属音，也应用其他调式音级音作为持续音，强调持续音的色彩作用。

3．持续音的功能意义。

持续音由于处于和声基础的低音部，因此在功能上具有重要意义，根据持续音的调式音级而确定它的功能属性。持续音在其延续的时间内，保持它的功能意义，成为某一和声功能的延伸。

持续音具有单独的功能意义，它与上方的和声层次或为同一功能，或者构成复合的功能，而以持续音的功能为基础。

4. 持续音的作用。

由于持续音与上方和声层次之间的复合和声关系，以及因持续音的保持而造成的稳定、固着的效果，可以构成各种和声色彩与紧张度，柴科夫斯基在《第六交响曲》第二乐章中的三音持续音表现了强烈的、固执的、不可抗拒的命运之力。另外，也可用持续音来表现宁静、平稳的形象。

5. 持续音在曲式结构中的地位。

持续音的应用与曲式结构有密切的关系，不同的持续音在曲式结构上处于不同的地位：① 乐曲主题开始处的持续音通常用主持续音来强调调性的明确性、乐曲的呈示性与和声上的稳定性。② 终止前的持续音通常用属持续音来作为终止的准备并导向结束。③ 终止后的持续音用主音来强调调性的稳定作用与结束意义。④ 中段的持续音常用属音或副调的主音，构成不稳定的和声对比作用。⑤ 引子中常用属音持续音，起导向主题呈示的作用。⑥ 如整首乐曲运用持续音，通常用主持续音以保持调性的统一。

6. 持续音在转调中的作用。

持续音在调性的转换方面也有重要的作用。

(1) 在持续音的延续过程中，和声可以运用离调的进行，而在后面又回到原调。在这种情况下，持续音既保持原调的功能，而在离调时，又能造成和声功能意义的双重性。

(2) 在持续音的保持下，可以发生调性的变化，如转调或调性对置等。这种情况下，持续音是调性之间的共同因素，而在转调后，改变了持续音的功能意义。

二、持续音的应用方法

持续音的应用有下列几点需要注意的问题：

1. 持续音的应用实际上是一种和声功能的延伸，因此在持续音开始处与结束处，它都应是和弦音。而在持续音保持的过程中，随着上方和声的变化，持续音可为和弦外音。

2. 应用主持续音时，它的开始与结束应为主和弦。应用属持续音时，它的开始可为终止式四六和弦或属和弦，结束为属和弦。

3. 持续音一般开始于强拍，大多于弱拍上结束，在下面的强拍上进入其他音。但在结构内部的长音或持续音，也可在强拍上结束，从弱拍开始进入其他音。

4. 在四声部写作中，持续音保持时，其他声部有时需要省略某一和弦音。如果为了保持和声音响的丰满效果，可以增加声部。

5. 持续音有单持续音，即只在单一声部运用持续音。双持续音，两声部应用持续音，一般为主、属五度双持续音。双持续音以底下声部的功能为基础。

6. 持续音或长音的时值长短不限，根据需要而定。

例题 581 是应用主、属持续音的和声写作练习。开始处应用主持续音，第四小节半终止停顿在属和弦 第二句用属持续音，最后进入主和弦结束。在持续音的上方和声层次，有许多变音与半音进行。

7. 持续音根据其时值、节奏的特点，有各种不同的形式：

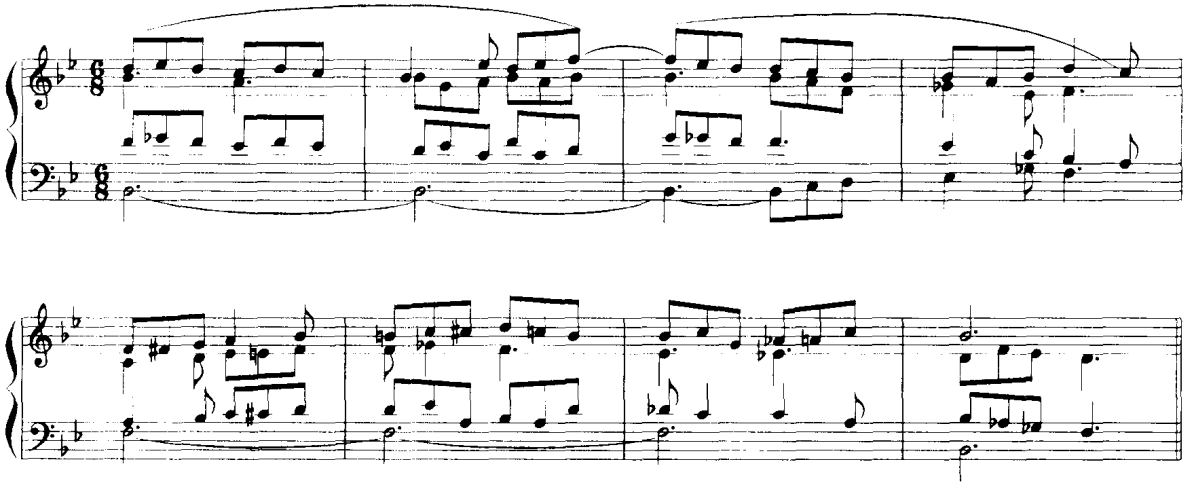
(1) 长时值持续保持的持续音，在节奏上是静止的，而其音保持不断，增加了和声的浓度。

(2) 节奏音型化的持续音,这样的持续音不仅在和声上起声部持续的作用,而且有其节奏上的特点。

(3) 有休止、间歇,时值短促而不断重复的持续音。这种持续音也有节奏的作用。

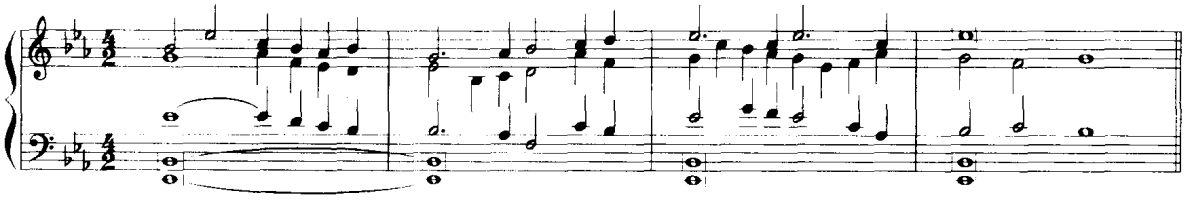
(4) 装饰性持续音。围绕着持续音,运用各类和弦外音加以音型化处理,成为旋律音型化的持续音。这类持续音包含了和声性、节奏性与旋律性的多重作用。

例 581



例 582 在低音部应用主、属双持续音。为了和声效果的丰满,用五部,实际为三声部写作。双持续音为一个声部层次。

例 582



三、各类持续音的应用

1. 主持续音。

主持续音具有主功能的意义,起明确主音或主调的作用,有稳定的效果。

(1) 应用于乐曲开始处,用以强调调性的呈示与和声的稳定作用。

(2) 用于乐曲的结尾或尾声处,作为结束主和弦的延伸,在主持续音的基础上,音乐作补充、呼应,加强结束的作用。在主持续音保持时间内,可向下属系统和声作离调进行。在较长的尾声中,和声可作相当的发展,这时,主持续音则起保持主和弦的稳定与结束作用,并明确结构上的尾声意义。

(3) 主、属五度双持续音的原则与主持续音相同。但持续音的和声效果增强,主功能的作用更明显。表现民间风格的特性。

2. 属持续音。

属持续音具有属功能的意义，它使音乐保持不稳定与开放性的效果，并有倾向于主和弦的要求。因此，属持续音主要应用于需要加强导向主和弦的出现以及延伸属功能的地位。

(1) 应用于乐曲的引子部分，保持不稳定的作用，引出主题。

(2) 应用于最后结束的主和弦之前，增长不稳定的倾向，延伸不稳定的和声，准备最后的结束。

(3) 用于新的段落、新的主题出现之前，用新调的属持续音作为准备。

(4) 用于主题再现前，在经过了调性与和声的发展后，进入主调的属持续音，准备回到原调性。

(5) 在小型乐曲的中部，为了保持其不稳定性，用属持续音作为和声基础。

3. 其他调式音级的持续音。

19世纪中叶以后，为了增加和声的色彩与紧张度，开始应用其他调式音级作为持续音。

有用主和弦的三音作持续音的，这类持续音有一定的稳定性，但又有较强的紧张度。

也有用下属音作持续音的，这类持续音属于不稳定作用。有时这一下属音是属七和弦的七度音，这更增加和声的不稳定性与紧张性。

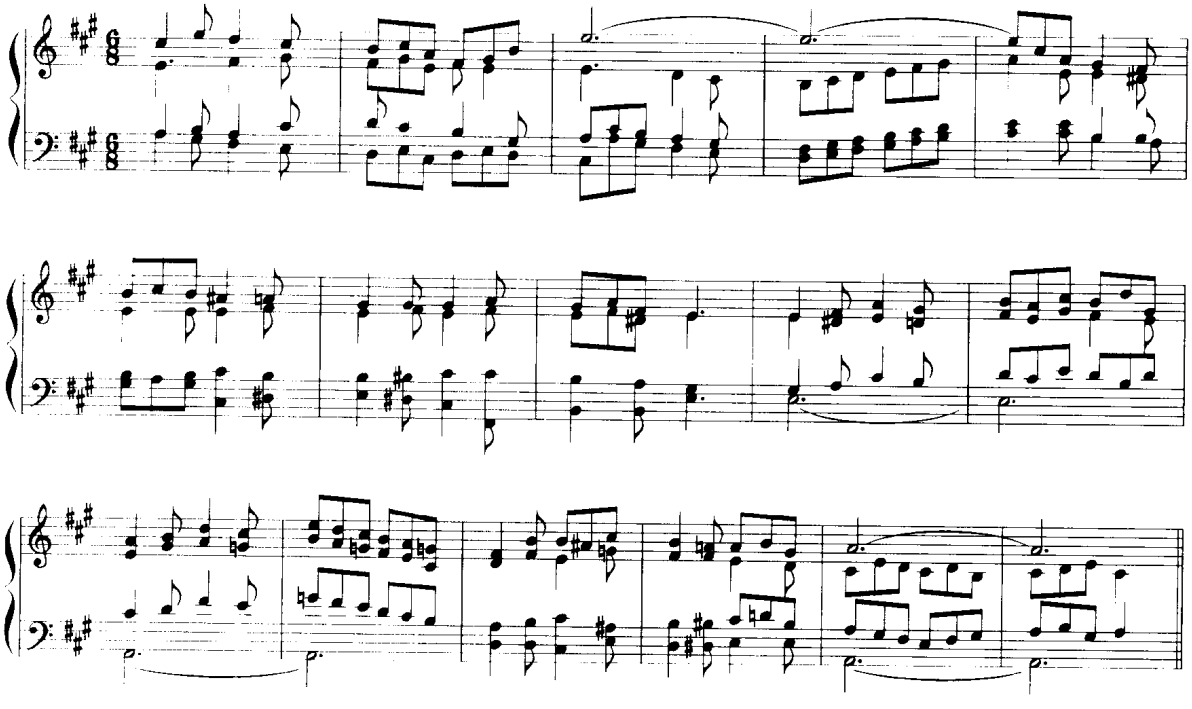
4. 其他声部的持续音。

持续音除常用在低音部外，还可以应用在其他声部，较多用在高音部，也用在内声部。这些称保持音。高音部的保持音起一种固着、静止的声部作用，真正的旋律声部是持续音下方的声部。它也有一定的功能意义，并有将各个和弦联系起来的作用。

内声部的保持音主要起将和声进行各个和弦联系起来的作用，特别在乐队写作中的意义较重要。

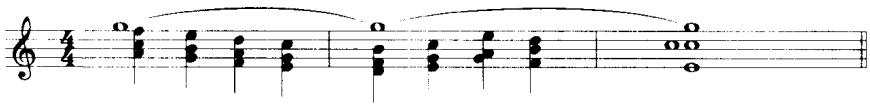
例583

普劳特



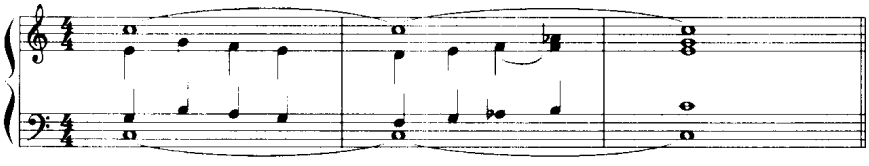
例583中有高音部的属保持音、低音部的属持续音与主持续音。

例 584



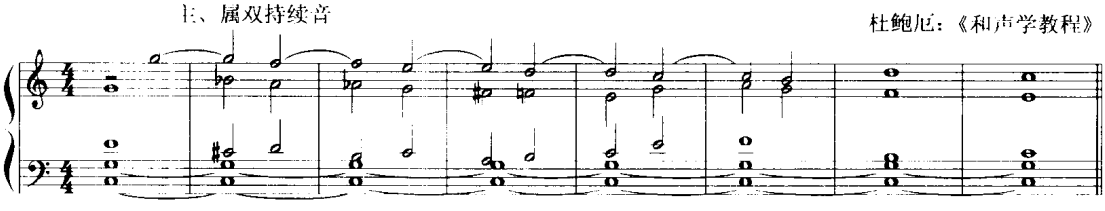
高音部保持音

例 585



高音部与低音部
八度持续音

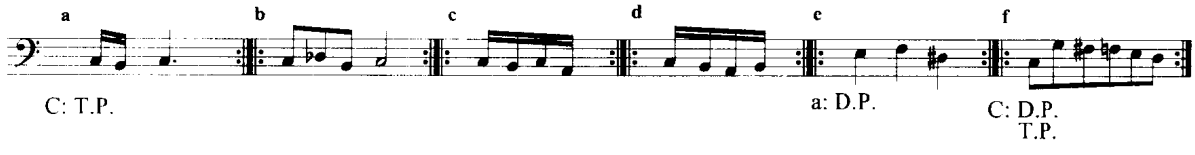
例 586



杜鲍厄：《和声学教程》

例 587 为几种音型化持续音。

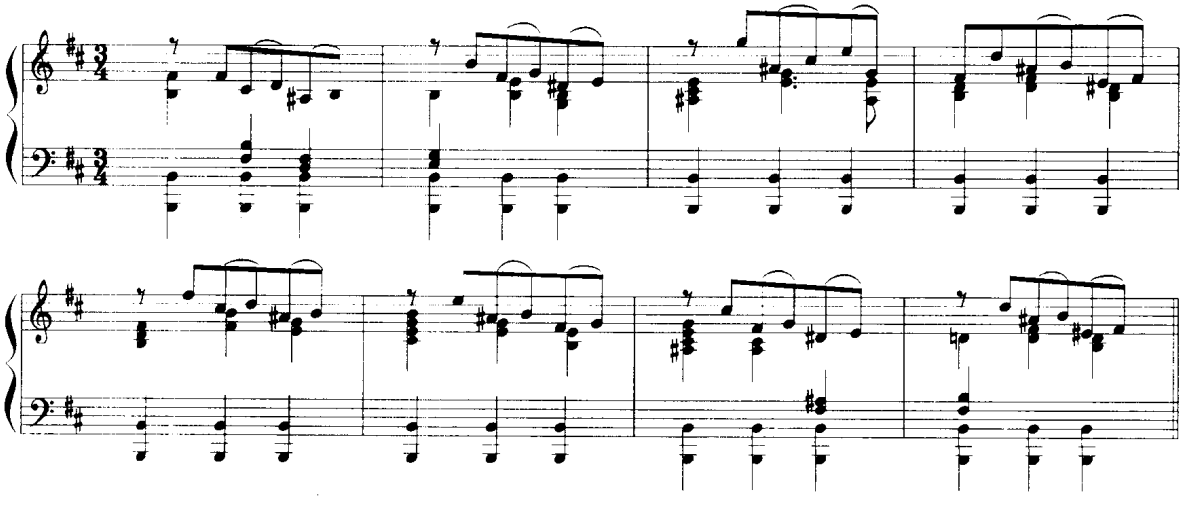
例 587



下面为作品中应用持续音的片断谱例。

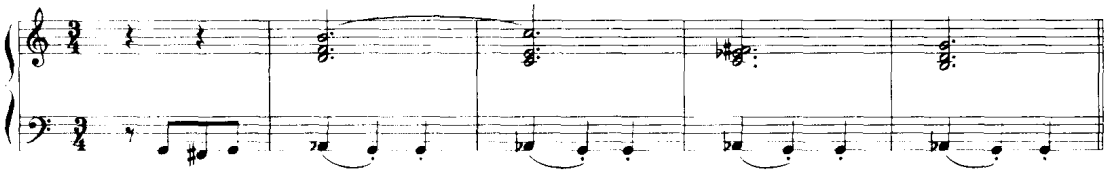
例 588

巴　赫：《b小调弥撒曲》



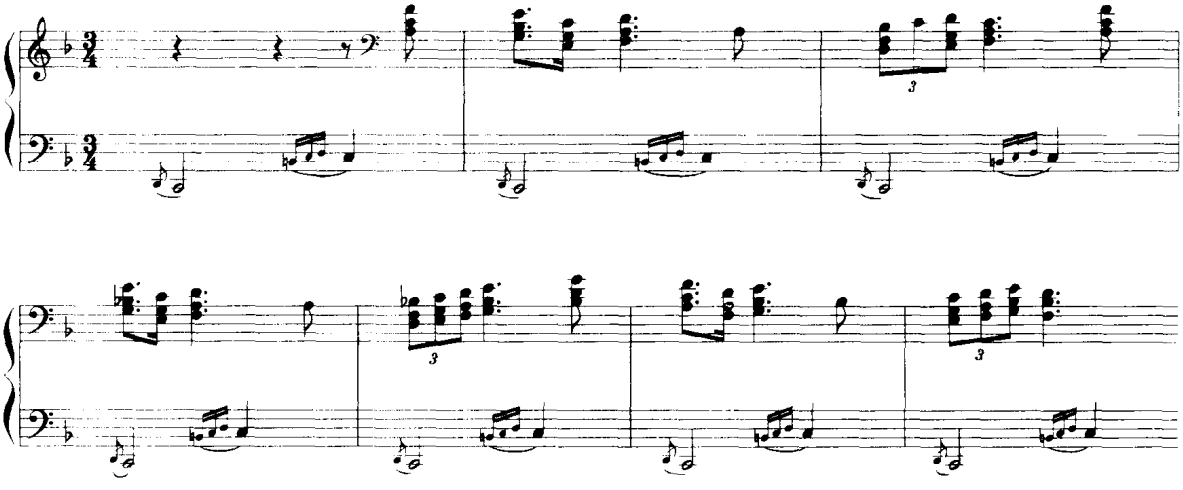
例 589

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品2之3



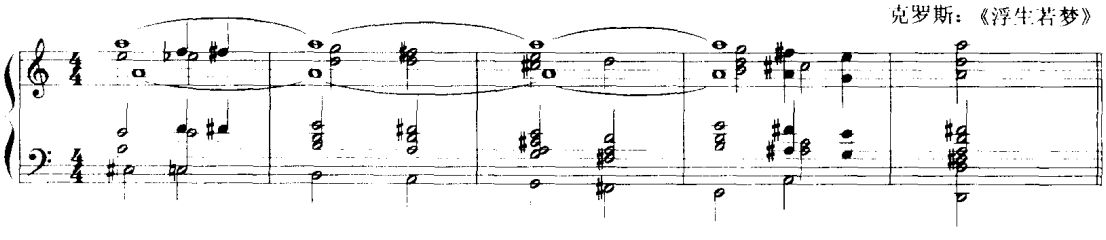
例 590

瓦格纳：《特里斯坦与伊索尔德》



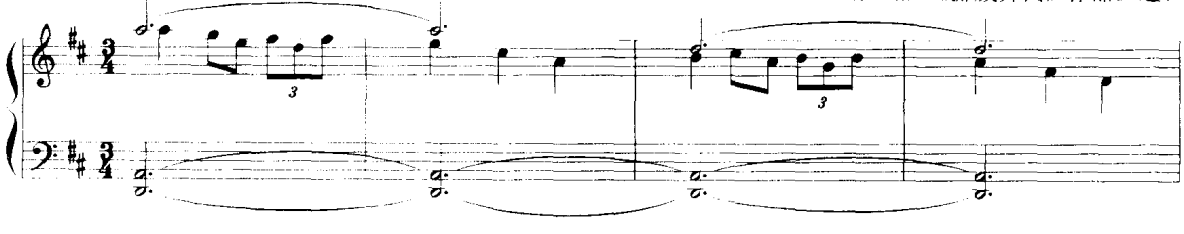
例 591

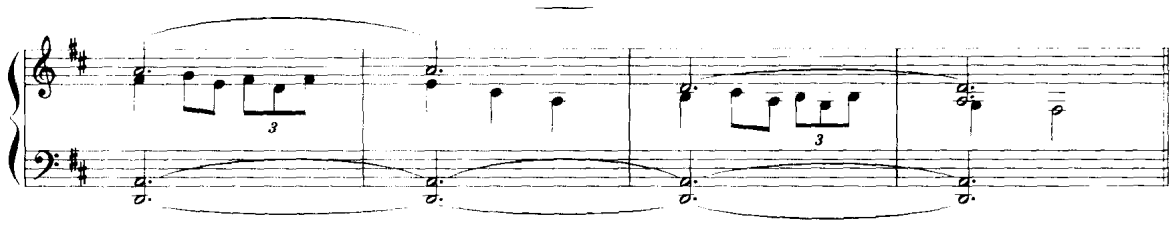
克罗斯：《浮生若梦》



例 592

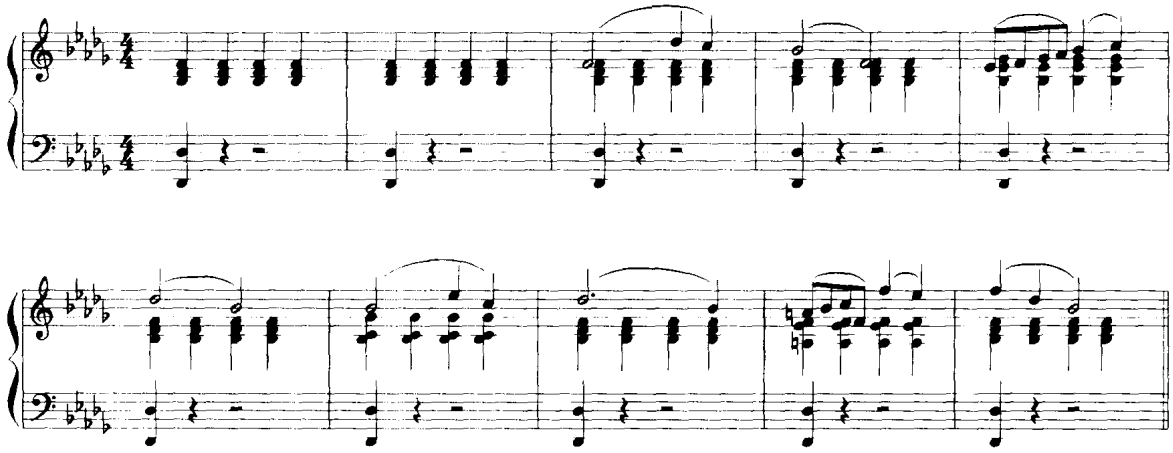
格里格：《挪威舞曲》作品12之6





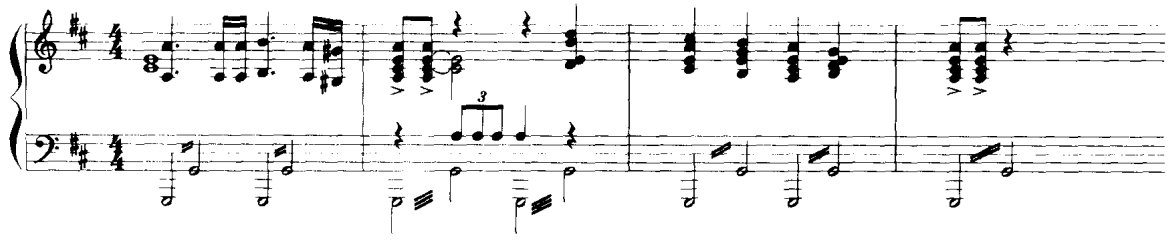
例 593

卡巴列夫斯基：《小提琴协奏曲》



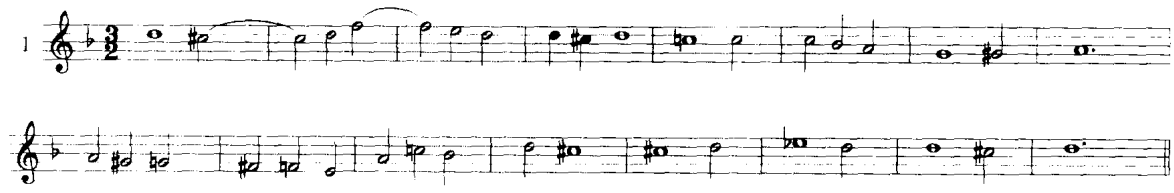
例 594

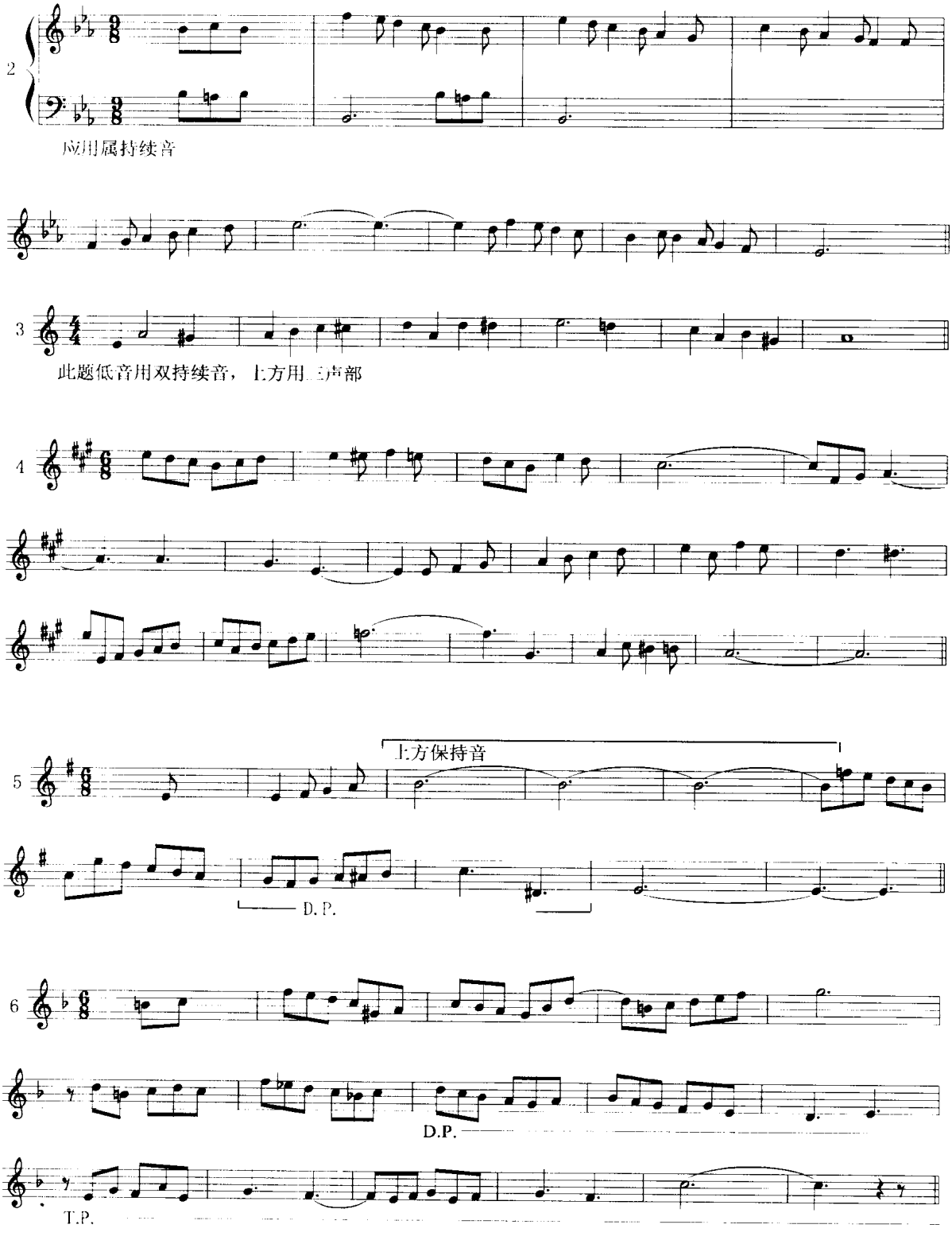
柴科夫斯基：《第五交响曲》



习题十九

一、为下列旋律写作和声练习，应用持续音。





二、分析下列作品中持续音的应用方法。

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品 28 第一乐章主部；第二乐章 A 的中部。

《第二交响曲》第一乐章引子到主部。

《第五交响曲》第三乐章至第四乐章间的过渡。

肖　邦：《玛祖卡》作品6第三首，

作品17第四首，

作品30第四首，

作品56第二首等。

柴科夫斯基：《四季》中之“六月”、“十月”、“十一月”。

第四部分

变　和　弦

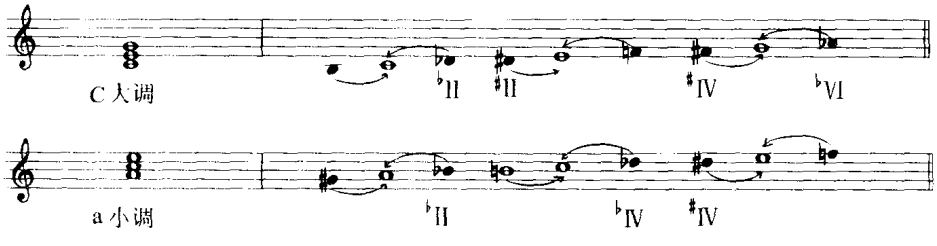
第十九章　变和弦(一)

在常用的三和弦(大、小、减三和弦)或七和弦(属七、减七、半减七、小七等七和弦)结构中,将某一组成音加以升高半音或降低半音的变化,因而构成含有特殊音程——增五度、减三度、增六度等音程的和弦称"变和弦"。以前学习过的含有变音的和弦,如副属和弦、同主音大小调交替变音和弦,它们的和弦结构均属于常用的和弦形态,故不属于"变和弦"范围。变和弦是在常用和弦结构形态上加以变化而形成的特殊和弦结构。

在一个调内可加以变化的音级是为了加强进入主和弦各音的半音倾向。在大调内为:降Ⅱ级、升Ⅱ级、升Ⅳ级与降Ⅵ级。在小调内为:降Ⅱ级、降Ⅳ级、升Ⅳ级。

以C大调与a小调为例,有下列变音:

例595



由这些变音所参与的变和弦,根据它们的功能属性,可分为:重属变和弦、属变和弦与下属变和弦。下面分别加以阐述。

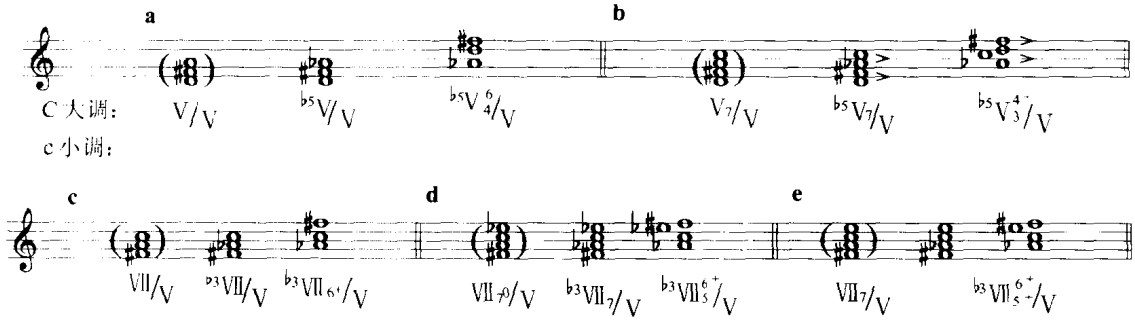
一、重属变和弦

1. 概述

在各类重属和弦(重属三和弦、七和弦,重属Ⅶ级三和弦、七和弦等)中,将调式的Ⅵ级音(即重属的五度音、重属Ⅶ级的三度音)降低半音(在小调是将调式Ⅵ级音还原),加强进入属音(主和弦的五度音)的倾向,即构成重属变和弦。

重属变和弦有下列各种形式:

例 596



其中的特性音程,在属和弦内为三音与五音之间的减三度,转位后为增六度。在Ⅶ级和弦内为根音与三音之间的减三度或增六度。由于这些和弦在应用中常排列为增六度形式,故通常总称为:增六和弦

(1) ♭5V/V,降五音的重属和弦,第二转位为"增四六和弦,但应用较少。

(2) ♭5V7/V,降五音的重属七和弦,原位与第二转位均有应用,其第二转位称"增三四和弦",俗称"法兰西增六和弦"。

(3) ♭3VII/V,降三音的重属Ⅶ级三和弦,常用第一转位,称"增六和弦",俗称"意大利六和弦"

(4) ♭3VII7°/V,降三音的重属Ⅶ级减七和弦,常用第一转位,称"增五六和弦",俗称"德意志六和弦"

(5) ♭3VII7/V,降三音的重属Ⅶ级半减七和弦,常用第一转位,称"倍增五六和弦",因其中包含有增五度音。

除(5)外,其他四种重属变和弦,在同主音大小调中都共同,只是在小调中,Ⅵ级音为自然音。

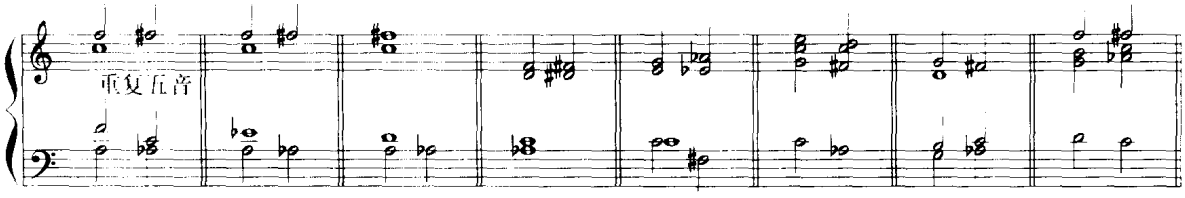
2. 应用方法

在重属变和弦的前面可应用下列各类和弦:

(1) 下属功能组和弦(包括自然和弦与同主音大小调交替和弦)、重属和弦等。进入变音时,采取同声部半音进行的方法。共同音保持。

(2) 主和弦。
(3) 属和弦。 进入变音,可采取级进或适当的跳进。

例 597

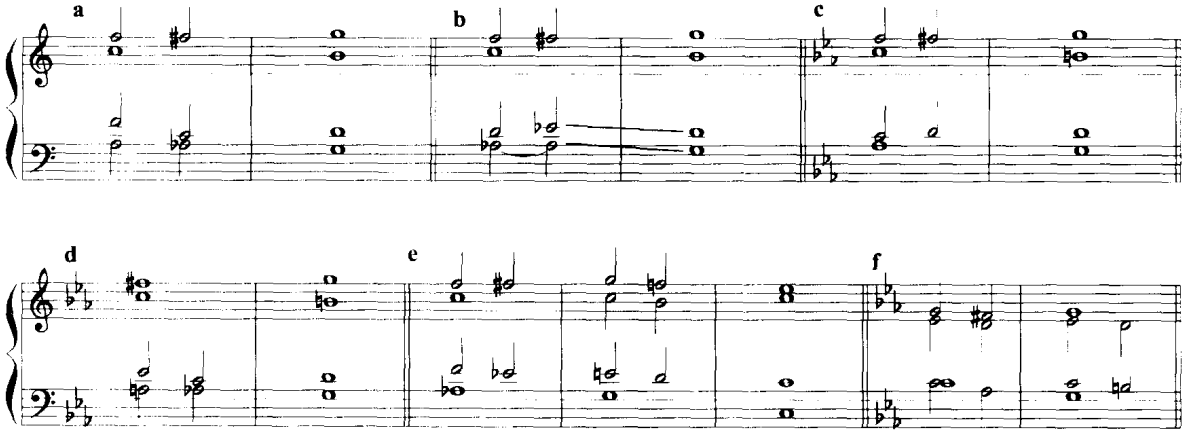


重属变和弦可解决至属和弦、主和弦，有时可解决至下属和弦。重属变和弦在解决时，其声部进行的主要特点为：增六度反向级进至八度，减三度反向级进至同度，进入属音或主和弦的五度音：

例 598

重属变和弦常用第二转位，重属Ⅶ级变和弦常用第一转位，它们解决至属和弦原位或Ⅰ级四六和弦。

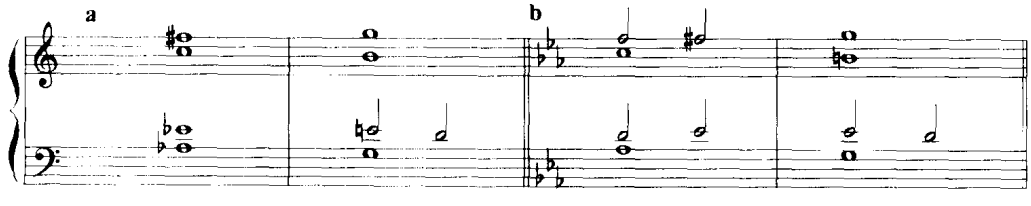
例 599



例 599b 中，重属Ⅶ级变和弦第一转位解决至属和弦时，在低音部与上方声部之间发生半音下行的平行五度，由于声部进行上强烈的倾向性与复杂的和声音响掩盖了平行五度的效果，故允许使用。这种平行五度在莫扎特的作品中开始常用，故亦称“莫扎特五度”。

有时亦解决至Ⅲ级第一转位。

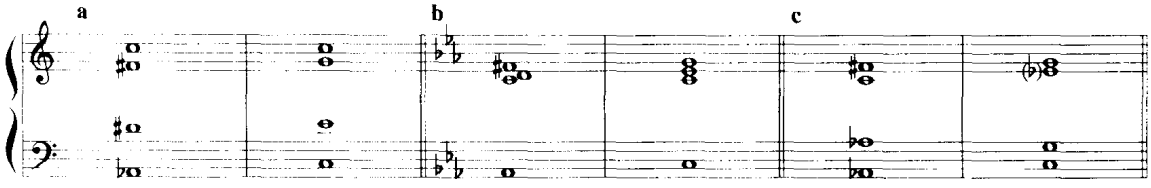
例 600



它们也应用于变格进行或变格终止，解决至主和弦原位。在这种连接中，增六和弦可重用三

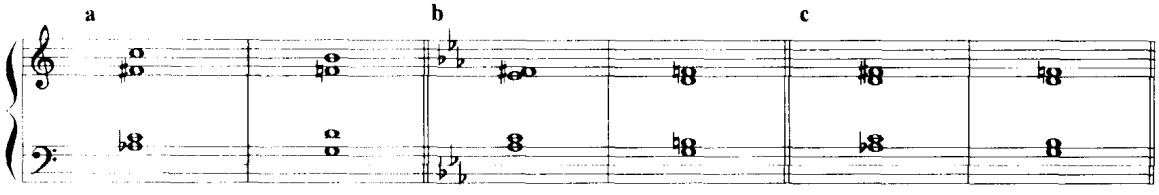
音，如例 601

例 601



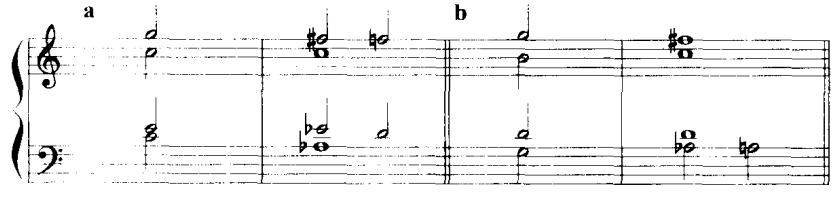
在解决至属七和弦时，重属和弦的导音半音下行进入属和弦的七度音。在这种解决中，包含有半音下行的七度平行(增六度相等于小七度)或连续七和弦的效果。

例 602



在声部半音进行平顺流畅的情况下，重属变和弦可进入下属组和弦。

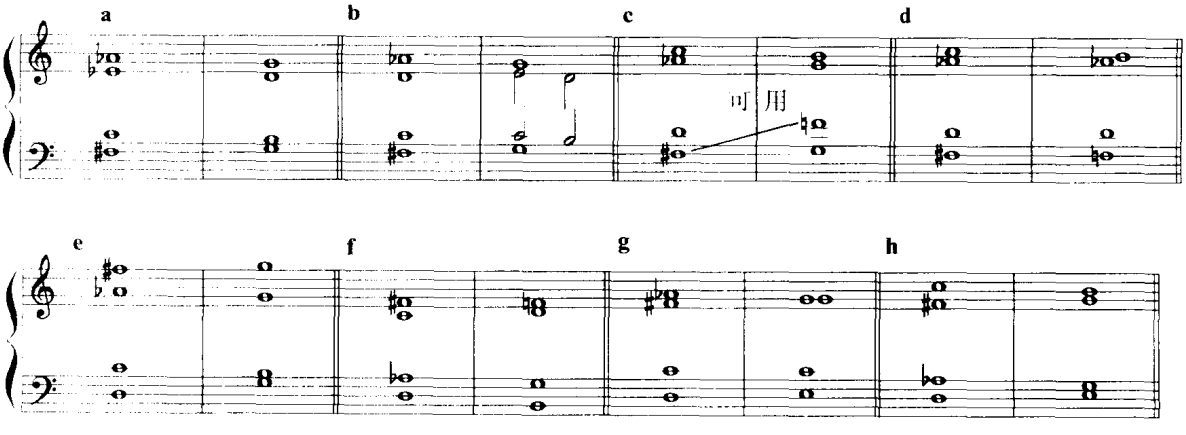
例 603

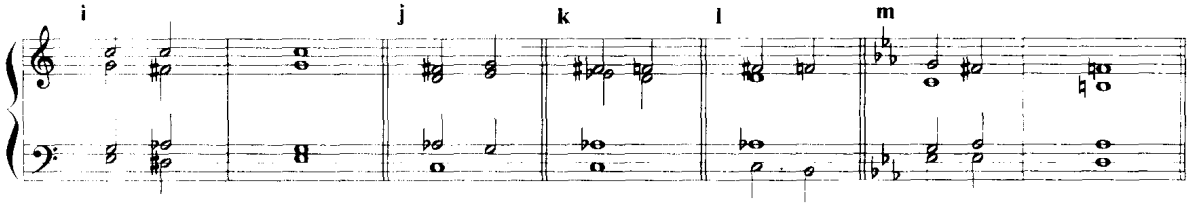


例 603a 是重属导音半音下行至下属音，进入Ⅱ级。例 b 是低音♭Ⅵ级音半音上行至自然Ⅵ级音。

重属和重属Ⅶ级变和弦的原位或其他转位和弦的应用，原则相同，声部进行的处理方法也相同，只是和弦的位置作相应的变化。下面是这类和声连接的一些图式。

例 604





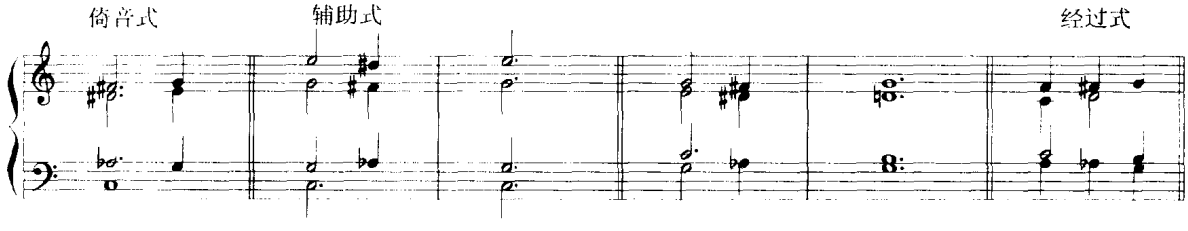
重属变和弦(包括重属Ⅶ)在应用时,根据它们的节拍位置与时值长度,可分为:倚音式、辅助式或经过式。

倚音式变和弦,用于强拍,时值一般较长,和声紧张度强,可以造成强烈的或戏剧性的效果。

辅助式变和弦,用于较弱的位置,时值不长于它所依附的和弦。发生在同一和弦之间,或不同和弦之间,但其声部进行具有辅助性特点。

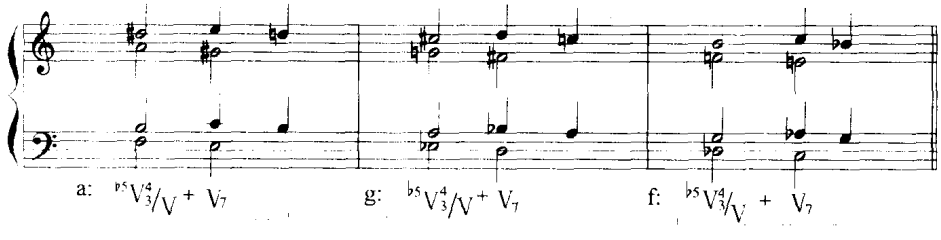
经过式变和弦,用于较弱的位置,时值较短,声部进行具有经过性特点。

例 605



重属变和弦尚可在离调中应用,用副重属变和弦与副属和弦构成和声组合。这种和声进行尚可作离调模进处理。

例 606



二、重属变和弦在作品中的应用

重属系统的变和弦是传统和声变音体系中很重要的和声材料,在 18 世纪的音乐作品中即已得到广泛的应用,而在 19 世纪浪漫派作家的作品中,这类变和弦更是作为富有强烈表现力的和声材料与等音变换的媒介物。

在各类重属变和弦中,使用较早、较多的是增六和弦与增五六和弦,增三四和弦与其他重属变和弦的使用较晚。增三四和弦与倍增五六和弦都含有全音阶的因素,在印象派作家中应用较多。

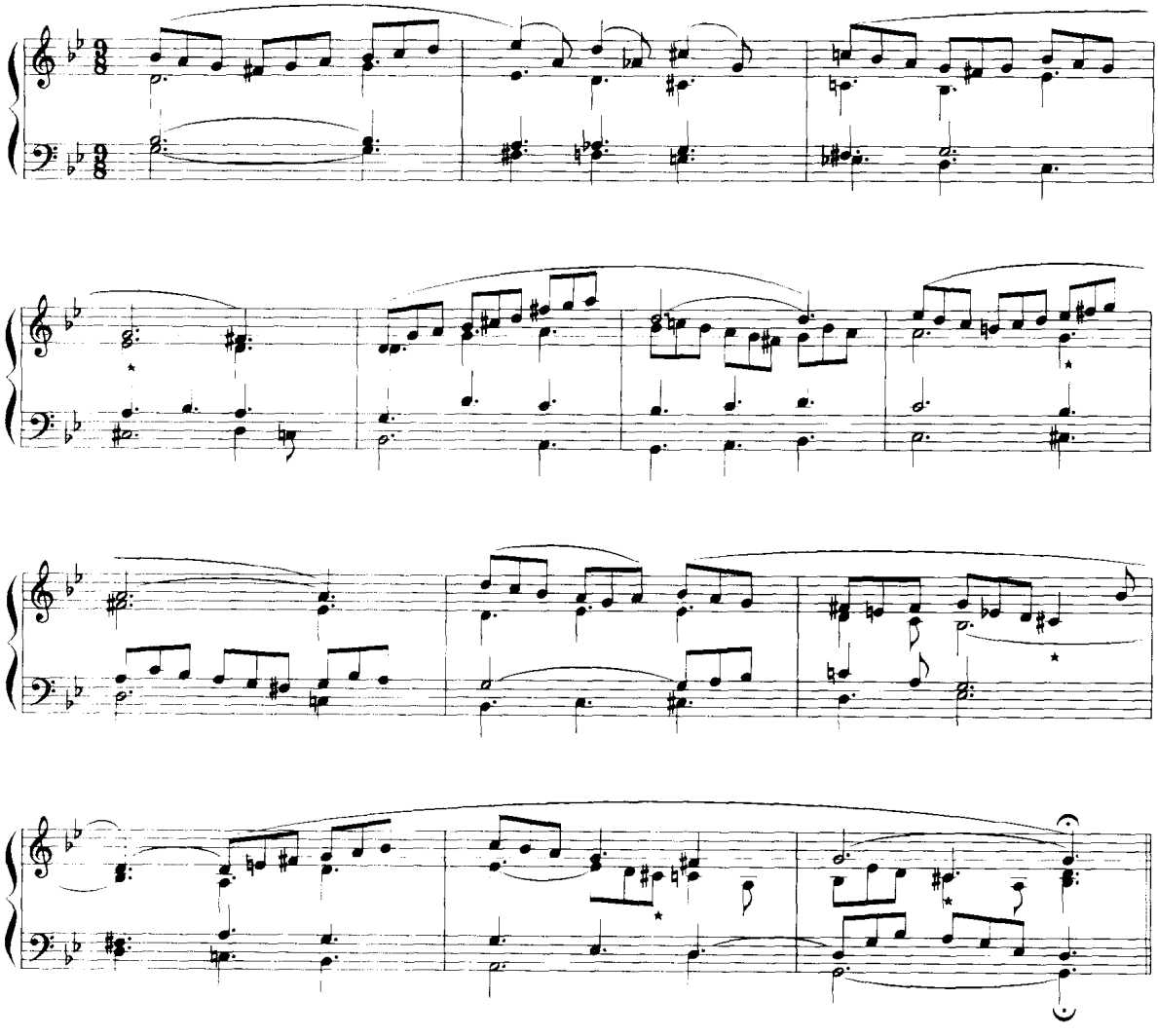
重属变和弦是在重属和弦基础上，进一步加强半音倾向而形成的，它的主要特点之一，就是声部的半音进行。如与半音的和弦外音相结合，即构成高度的半音化和声手法。

另一个特点是和声上的紧张性。它所包含的不协和音程与调式变音都是造成和声紧张性的因素。因此，在作品中，常用变和弦来表达强烈的情绪与效果，特别在浪漫派的作品中运用更多。

重属变和弦常解决到属和弦，与属和弦构成和声组合，这是重属变和弦在和声进行上的主要特点。它与主和弦所构成的和声组合，具有特殊的变格进行的特点，这也是浪漫派与十九世纪下半叶民族乐派作品中常用的手法。重属变和弦也用于阻碍进行，使阻碍进行产生新的、意外的、强烈的效果。

下面是两首应用重属变和弦的和声写作例题。

例 607

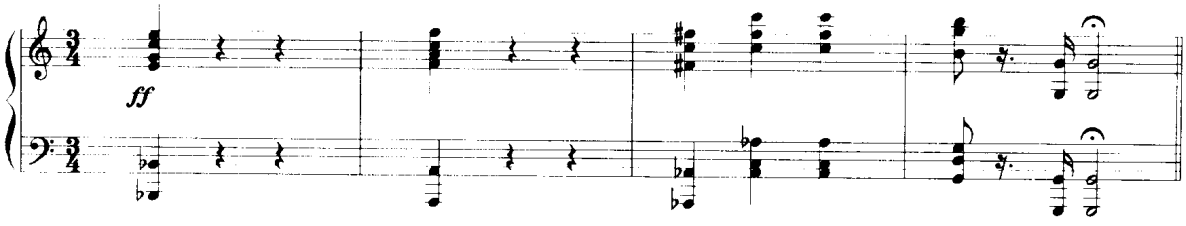


上述例题中星号处均为变和弦，有各种不同的位置。

下面各例是作品中应用重属类变和弦的片断谱例。

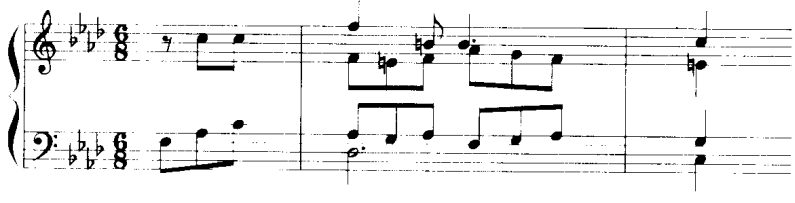
例 608

贝多芬：《普罗米修斯》序曲



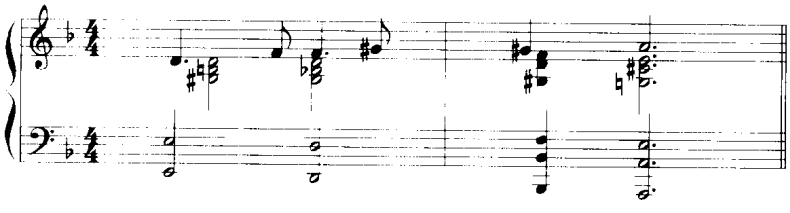
例 609

莫扎特：《费加罗的婚礼》



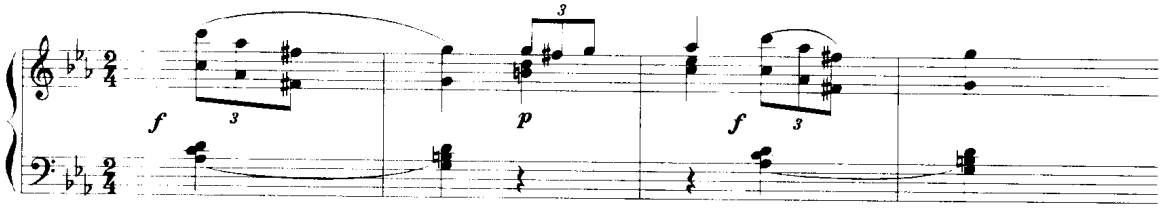
例 610

弗兰克：《d小调交响曲》



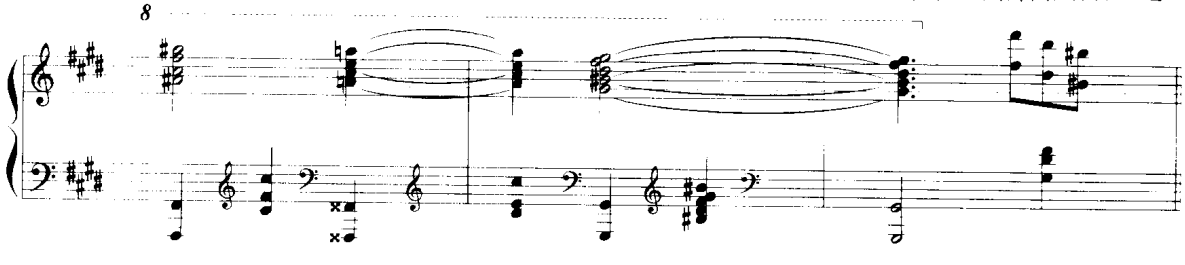
例 611

舒柏特：《弦乐四重奏》作品125之6



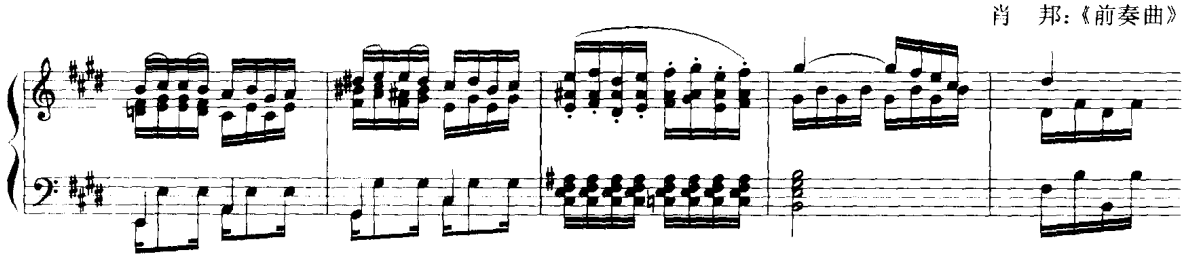
例 612

勃拉姆斯：《圆舞曲》作品39之7



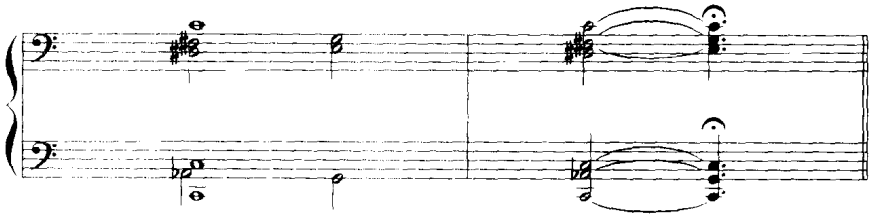
例 613

肖 邦:《前奏曲》



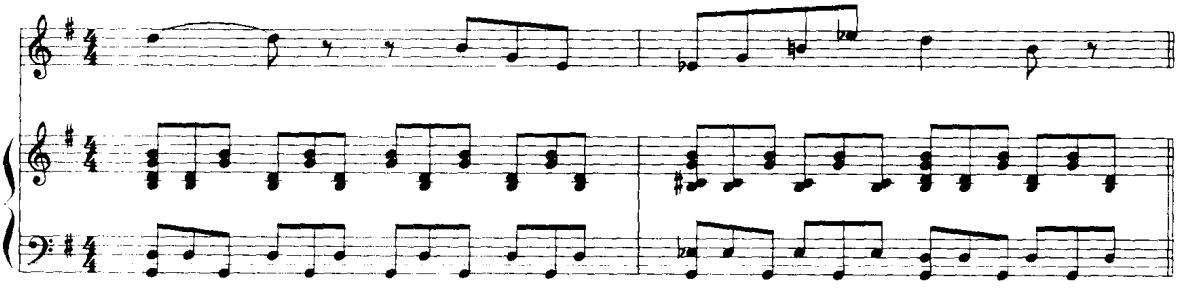
例 614

舒柏特:《在海边》



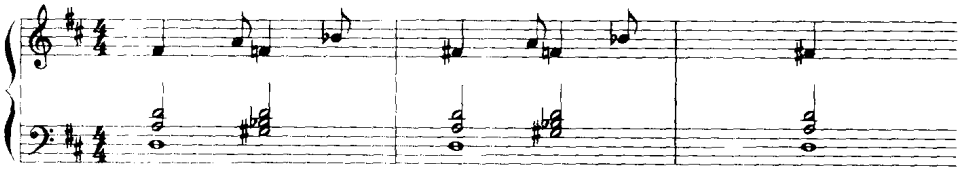
例 615

拉赫玛尼诺夫:《小岛》



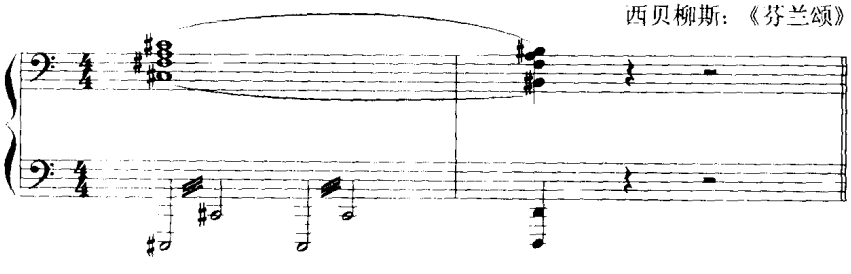
例 616

柴科夫斯基:《第六交响曲》



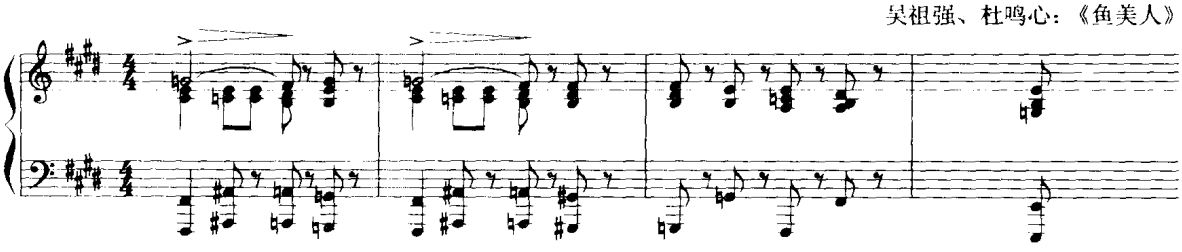
例 617

西贝柳斯:《芬兰颂》



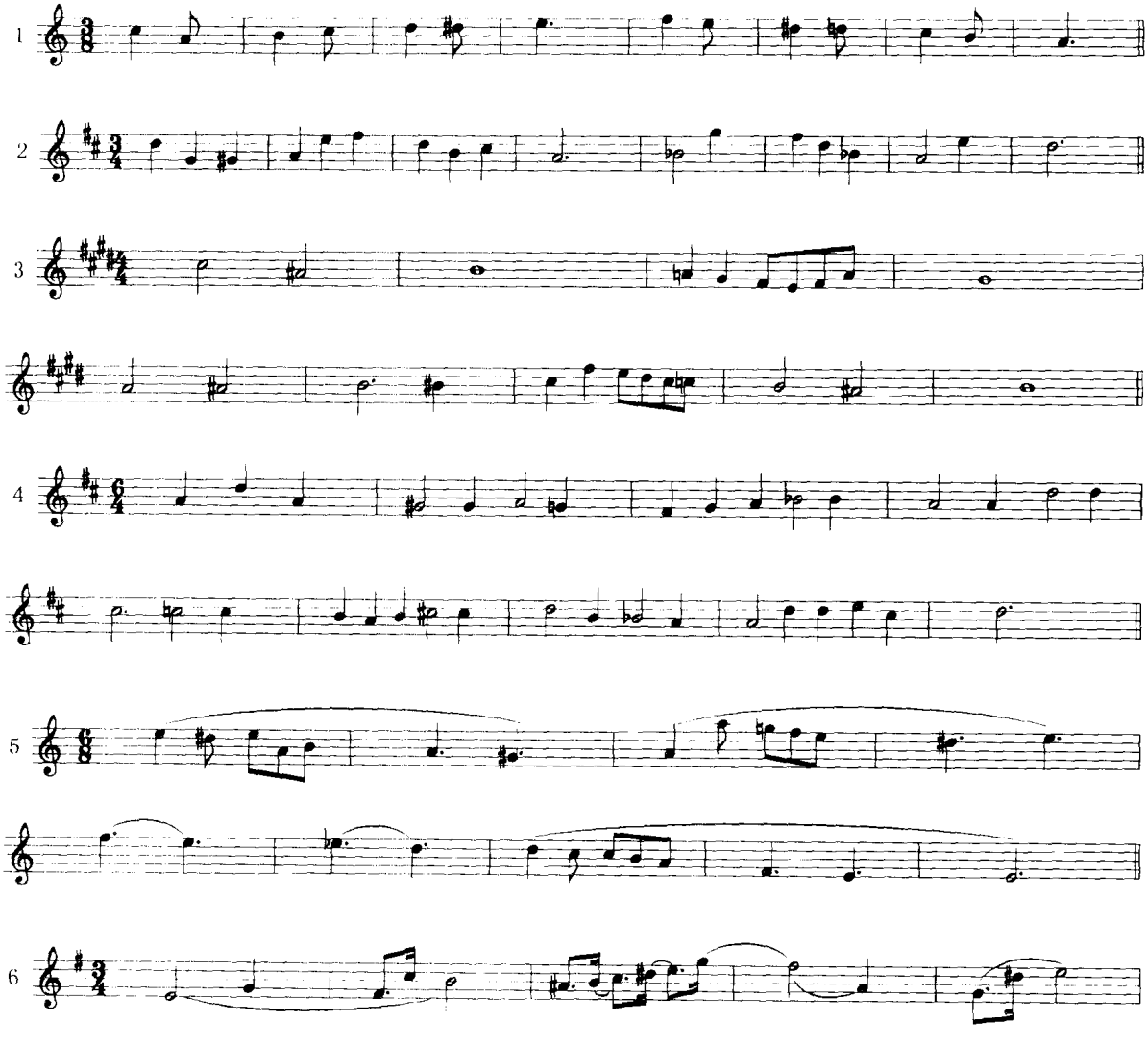
例618

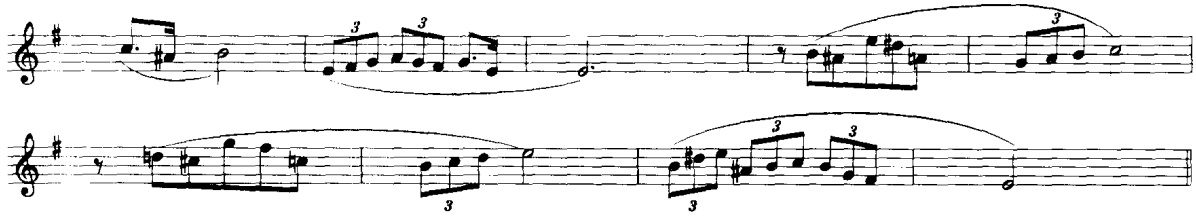
吴祖强、杜鸣心：《鱼美人》

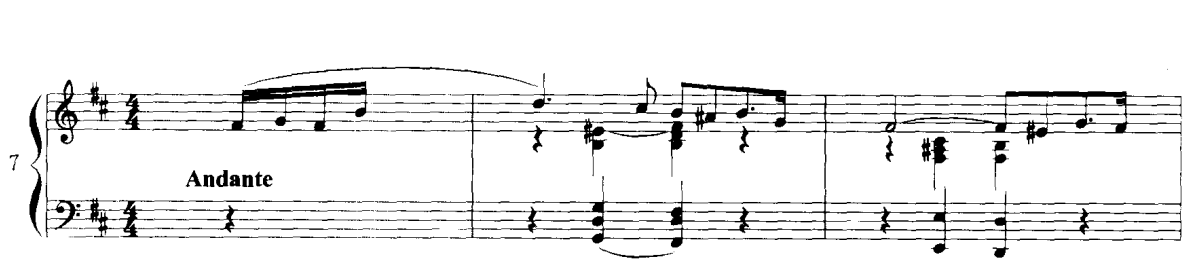


习题二十

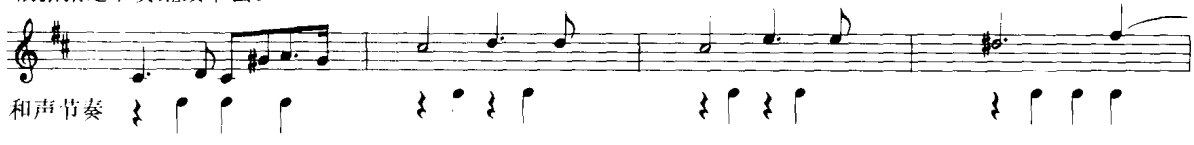
为下列旋律写作四部和声，应用重属系统变和弦。

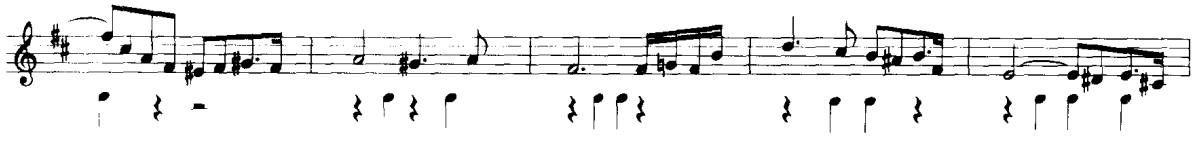


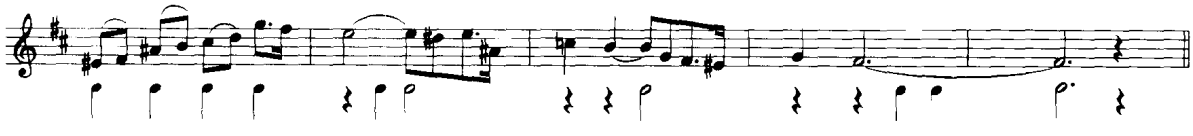


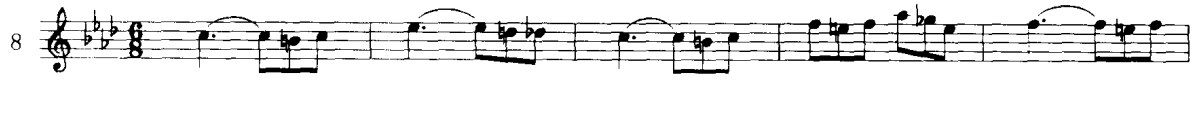


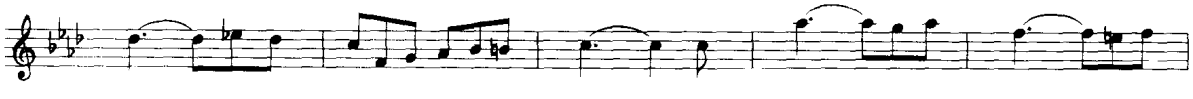
根据指定节奏继续下去。

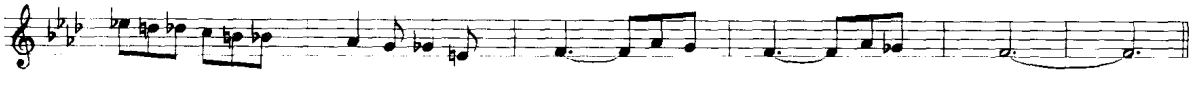












第二十章　变和弦（二）

三、属变和弦

大调中凡含有升Ⅱ级音、或降Ⅱ级音、或同时含有升、降Ⅱ级音的属和弦与小调中凡含有降Ⅱ级音、或降Ⅳ级音、或同时含有此两音的属和弦称属变和弦。

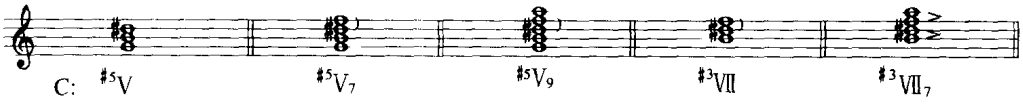
属变和弦在正常的解决情况下不改变其原有的功能属性，仍为属功能。但增加了和声的紧张度与对主和弦的半音倾向性。

含♯Ⅱ级音的属变和弦

1. 概述

这种变和弦只在大调中应用。它有下列几种结构形态：（1）升高五音的属三和弦、属七和弦与属九和弦。（2）升高三音的Ⅶ级三和弦、七和弦。

例 619



升高五音的属三和弦为增三和弦结构，增加和声的紧张度。常用原位或第一转位，有时也用第二转位。重复根音。

升高五音的属七和弦在升五音与七度音之间为减三度音，常用增六度的排列。原位、第一转位或第三转位均应用较多。

升高五音的属九和弦的每一个组成音都是特征音，在作品中应用时一般不省略。在四部写作时可省略三音或七音。也可通过分解性声部进行的方式构成完整的属九和弦。

升五音的属七和弦与属九和弦都含有全音阶的因素。

升高三音的Ⅶ级三和弦，应用较少，其中包含减五度、减三度，第二转位时，低音与上方声部构成增四度与增六度。常重用五度音。

升高三音的Ⅶ级七和弦有两种形式，一种是升高三音的Ⅶ级减七和弦，另一种是升高三音的Ⅶ级半减七和弦。两者均包含有减三度或增六度。升高三音的半减七和弦的结构与重属变和弦的增三四和弦相同。常用原位或第二转位。

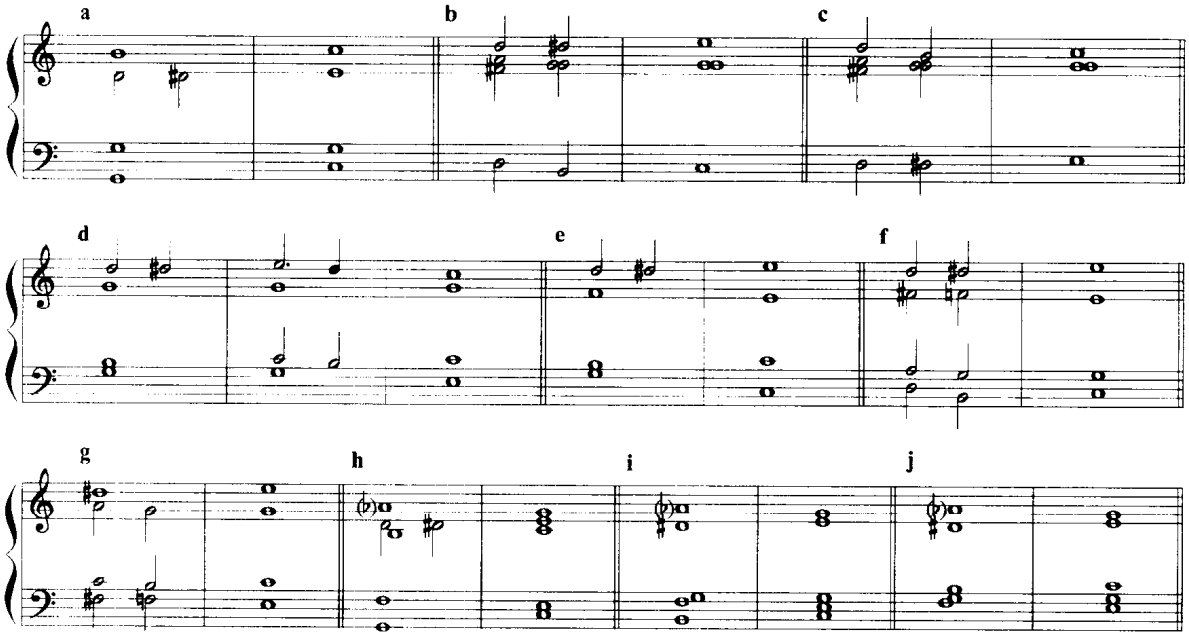
2. 应用方法。

属变和弦可用自然属和弦准备，采取半音进行的方式引出变音。以Ⅱ级或重属和弦作准备时，变音在同声部由半音进行引入。其他和弦进入属变和弦时，注意自然地引出变音。

属变和弦一般解决至主和弦，Ⅶ级变和弦亦可解决至Ⅵ级。在声部进行方面，♯Ⅱ级音进入主和弦的三度音。在属七或属九变和弦时，变音与七度音之间的减三度或增六度解决至同度或八度，主和弦重复三音。根据属变和弦的低音位置解决至主和弦的原位或第一转位，有时低音保持属音，进入主和弦的第二转位。

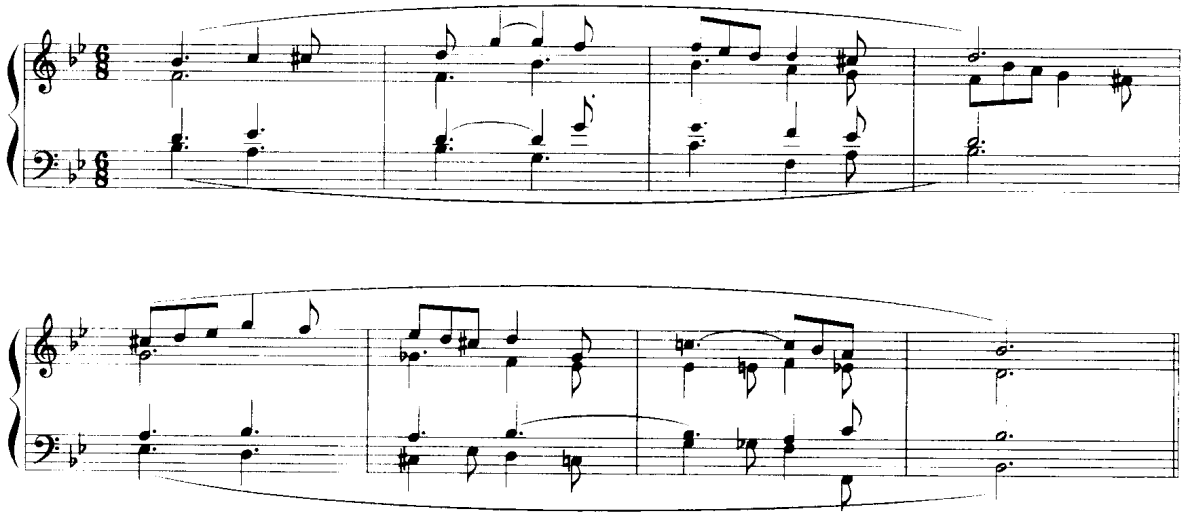
下面是应用属变和弦的和声进行图式。

例 620



下面是♯Ⅱ级音属变和弦的和声写作例题。

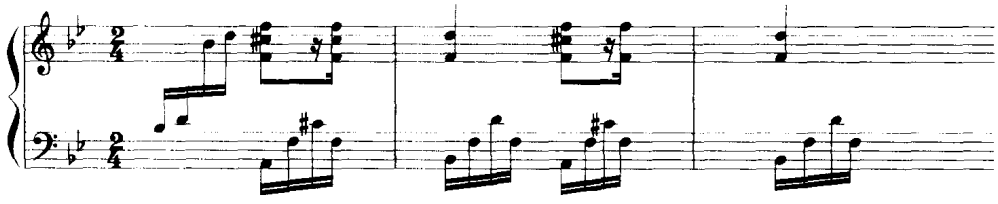
例 621



下面是作品中应用♯Ⅱ级音的属变和弦的片断谱例。

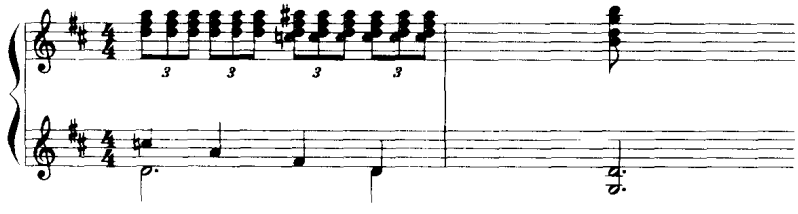
例 622

勃拉姆斯：《钢琴协奏曲》作品83



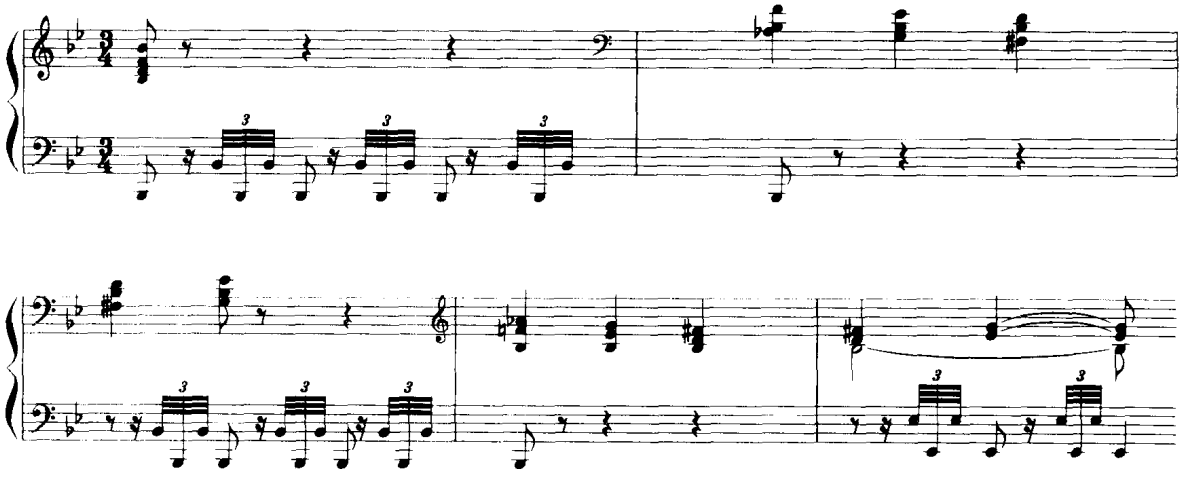
例 623

勃拉姆斯：《钟情》



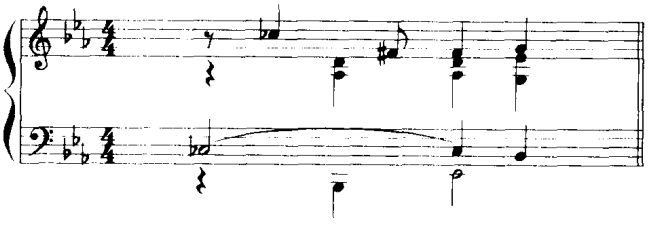
例 624

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品31



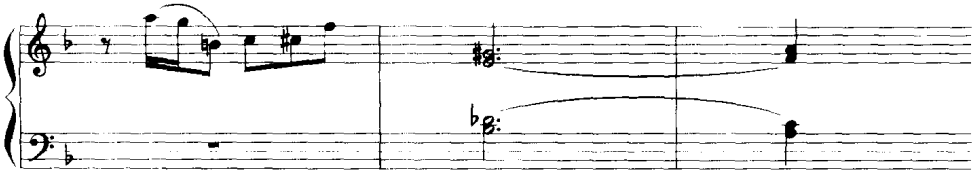
例 625

瓦格纳：《帕西法尔》



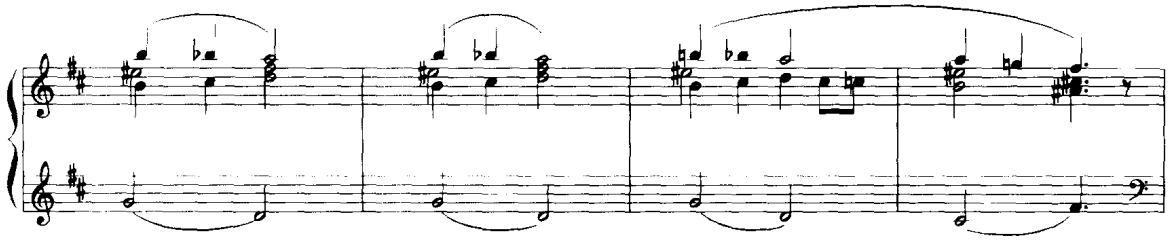
例 626

R·施特劳斯：《维尔的恶作剧》



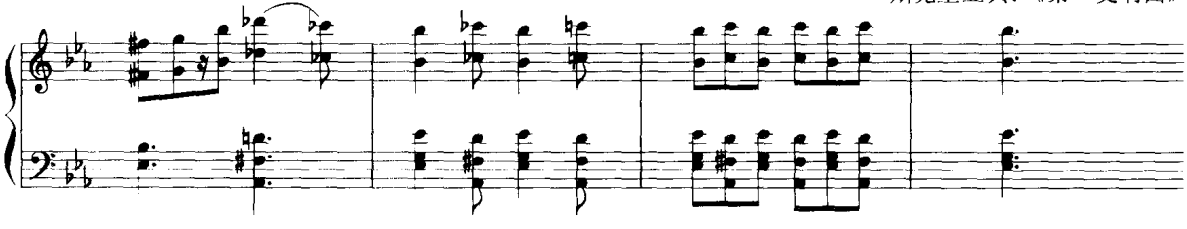
例 627

格里格：《培尔·金特》



例 628

斯克里亚宾：《第二交响曲》

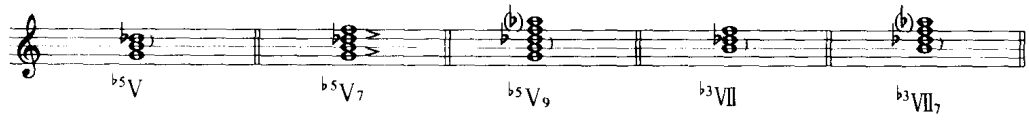


含♭Ⅱ级音的属变和弦

1. 概述

这类属变和弦在大调或小调中均可应用。它有下列几种结构形态：(1) 降五音的属三和弦、属七和弦与属九和弦。(2) 降三音的Ⅶ级三和弦、七和弦。

例 629



降五音的属三和弦，减三度发生于三音与降五音之间，常作增六度排列。用原位或第二转位，有时亦用第一转位。重复根音。

降五音的属七和弦，其结构与重属增三四和弦相同，各种位置的音程关系都有对称性。常用原位或第二转位。

降五音的属九和弦,常为小九度音。♭Ⅱ级音一般在九度音上方,避免平行五度,或九度音先解决至属七和弦。需省略时,一般省三音或七音。常用原位。

降三音的Ⅶ级三和弦,常用第一转位,其结构与增六和弦相同。重复五音,有时亦重复根音。

降三音的Ⅶ级七和弦,常用减七度音与第一转位,其结构与重属增五六和弦相同。由于包含有♭Ⅱ级、♭Ⅵ级音与下属音,因而也具有下属变和弦的功能。

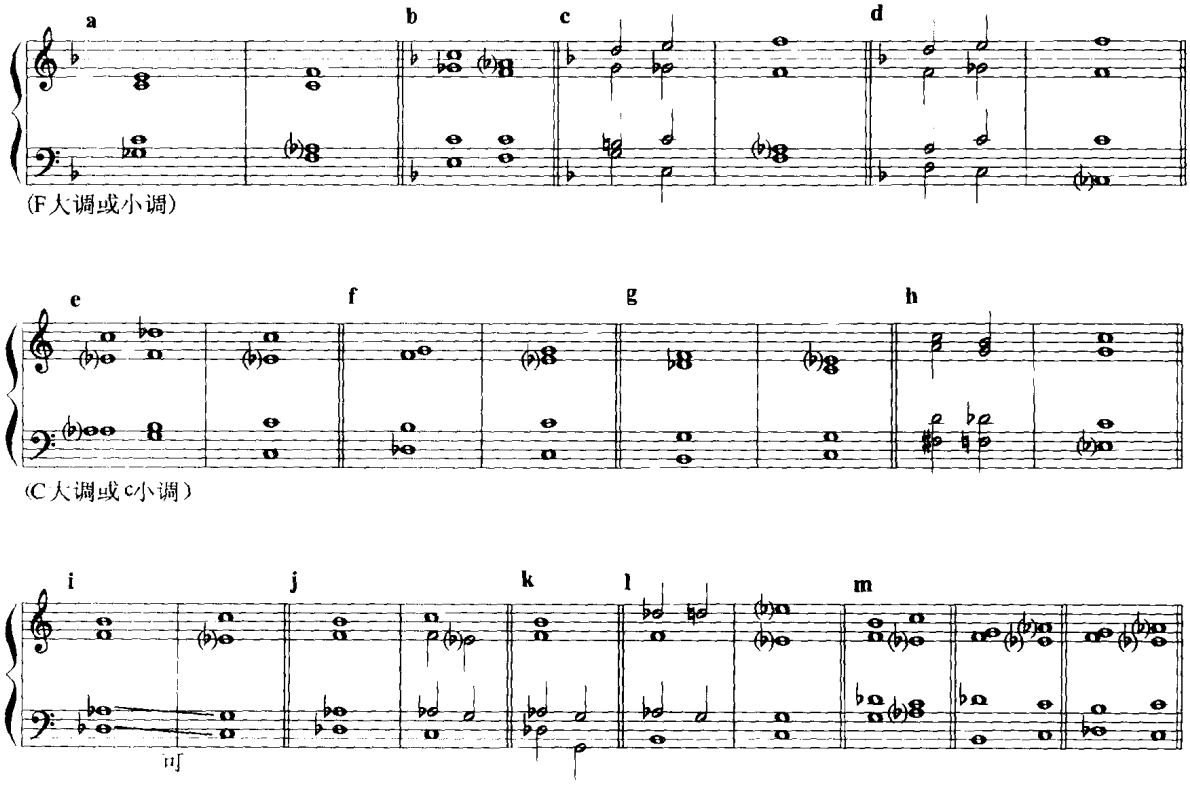
上述属变和弦(包括大九度的属九和弦)均含有全音阶的因素。

2. 应用方法

这类属变和弦的进行方法与♯Ⅱ级音的属变和弦基本相同,解决至主和弦。或作阻碍进行,解决至Ⅵ级(或♭Ⅵ级)。其声部进行的特点为♭Ⅱ级音进入主音。降三音的Ⅶ级七和弦在解决时与重属增五六和弦相同,可发生平行五度。

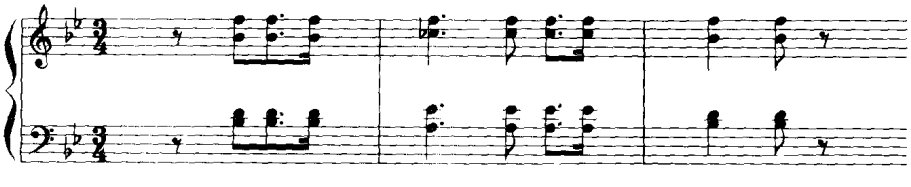
下面是这类变和弦的和声进行图式。

例 630

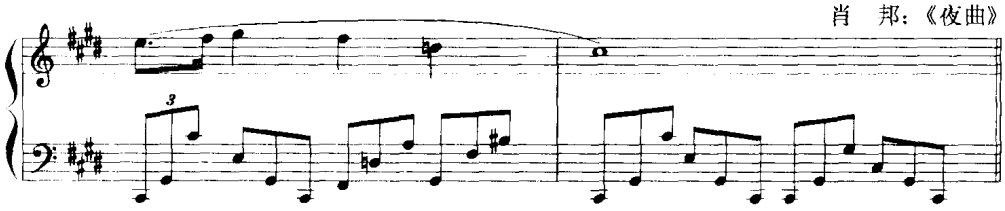


例 631

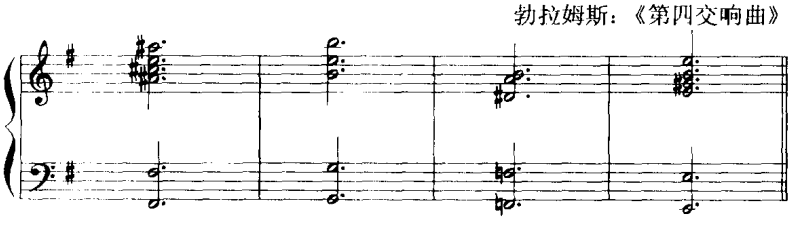
格林卡:《鲁斯兰与柳德米拉》



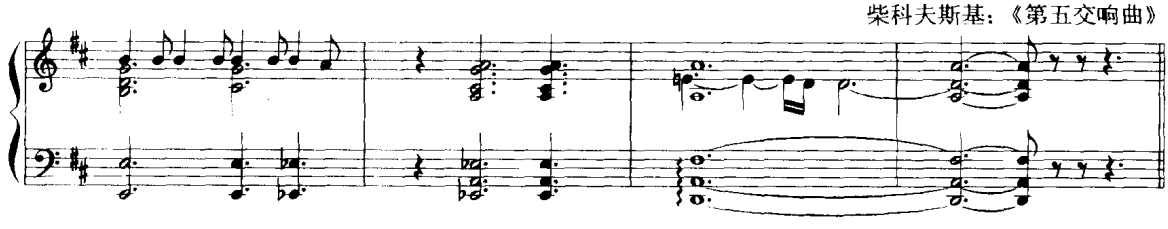
例 632



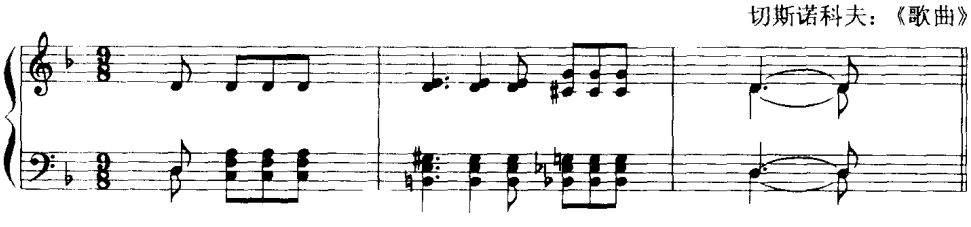
例 633



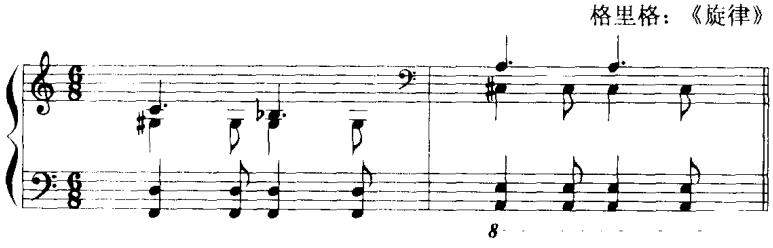
例 634



例 635

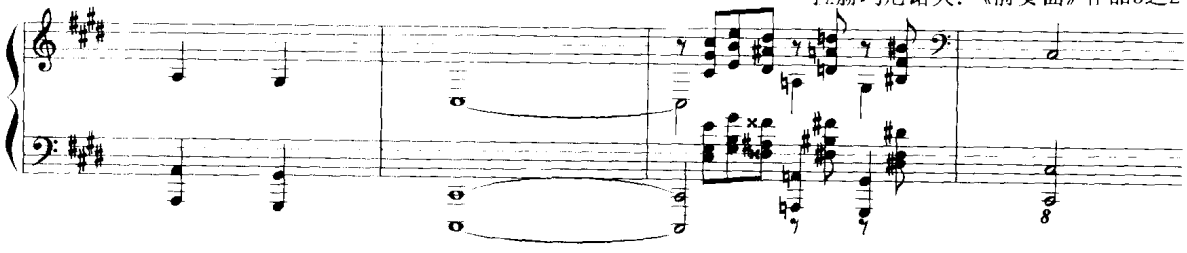


例 636



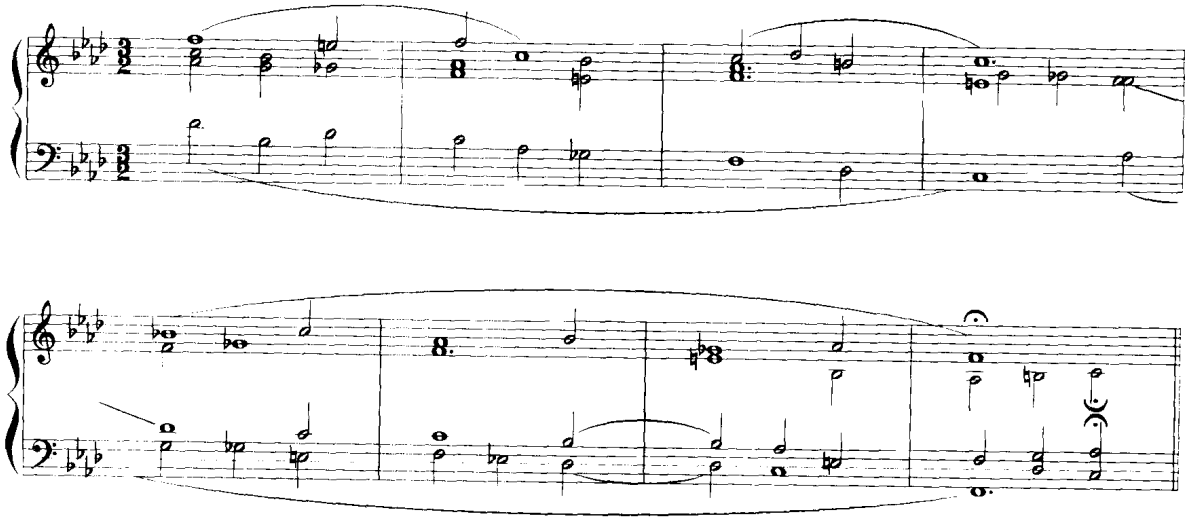
例 637

拉赫玛尼诺夫:《前奏曲》作品3之2



下例为降Ⅱ级音属变和弦的和声写作例题

例 638



含Ⅳ级音的属变和弦

这是小调中特有的一种属变和弦,从 19 世纪下半叶起开始应用,在近代某些作家的作品中应用较多(如米雅科夫斯基等)。

Ⅳ级音包含在Ⅶ级与属七和弦内,它与属和弦的五音,Ⅶ级的三音构成减三度,常排列为增六度。解决至主和弦。

例 639

降五音的Ⅶ级三和弦,常用第二转位。重复三音。

降五音的Ⅶ级七和弦,这一和弦的应用较多,原位与转位都可应用。

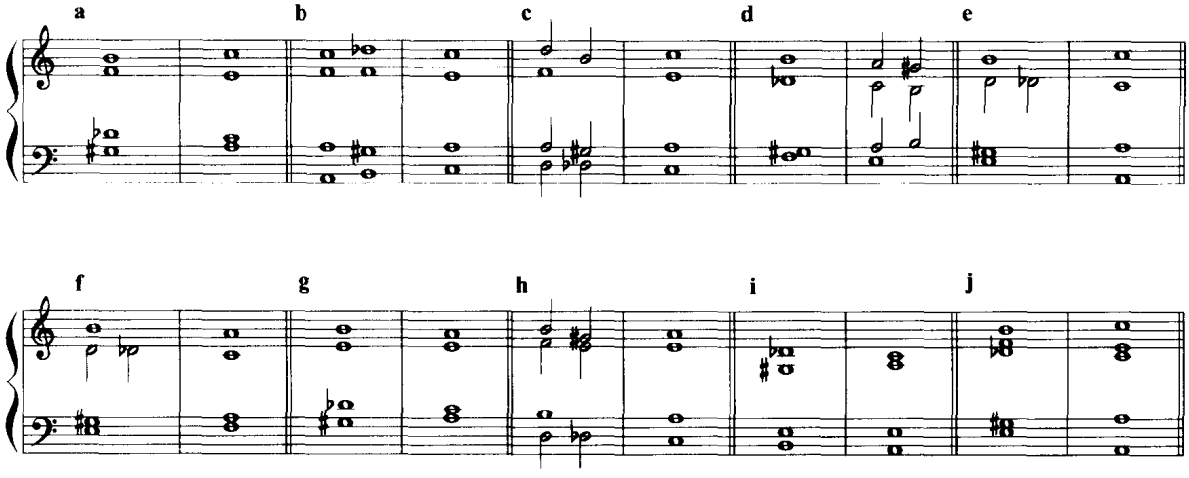
降七音的属七和弦,原位与转位都可应用。除解决到主和弦外,尚可解决到Ⅵ级,作阻碍进行。

降七音的属九和弦，主要用原位，解决方法相同。

在解决时，♭Ⅳ级音进入主和弦的三度音。

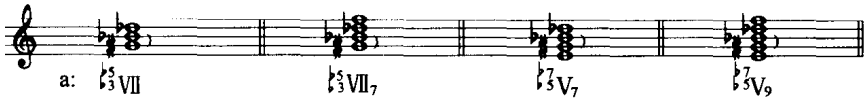
下面是和声进行的图式。

例 640



另外，尚有同时包含♭Ⅱ级音与♭Ⅳ级音的属变和弦。半音化的作用比上述属变和弦更强。减三度发生于导音与降Ⅱ级音之间。有下列几种和弦结构：

例 641

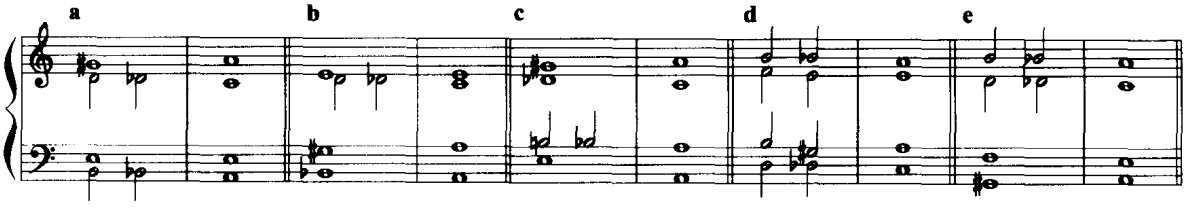


降三音、五音的Ⅶ级三和弦和七和弦。

降五音、七音的属七和弦和属九和弦。

解决方法与上述属变和弦相同。图式如下：

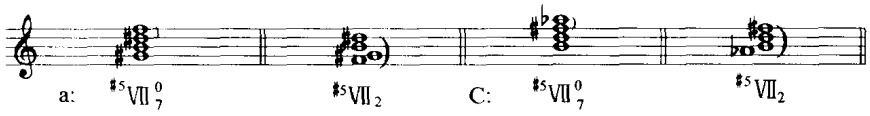
例 642



含♯Ⅳ级音的属变和弦

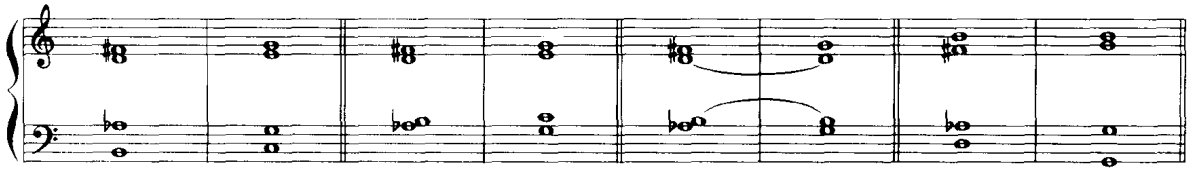
在Ⅶ级减七和弦中，将五音升高半音，即在五音与七音间构成减三度。一般用第三转位。大调与小调均可应用。

例 643



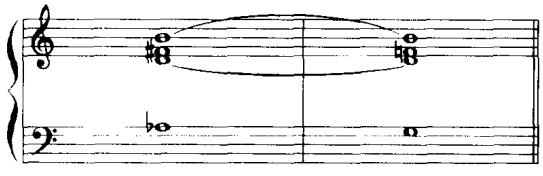
它可以解决到主和弦。也可以解决到属和弦,五音与七音进入属音,具有重属变和弦的特点。

例 644



由于瓦格纳作品中喜用这类变和弦,故人们亦称为"瓦格纳和弦",上例中的第三种是典型的处理方法,增六度解决至八度(属音),另两声部保持至属和弦,为属和弦之三音与五音。如解决至属七和弦时,则♯Ⅳ级音还原至自然Ⅳ级音(属七和弦的七度音)。

例 645



同时含有♯Ⅱ、♭Ⅱ级音的属变和弦

在属和弦中同时含有♯Ⅱ级与♭Ⅱ级音的变和弦,是在十九世纪后期开始应用的变和弦。在大调中应用。

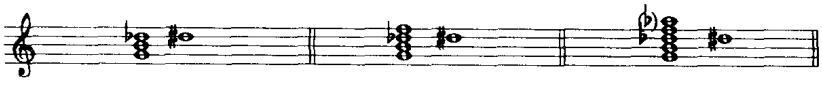
由于同时含有升、降Ⅱ级音,因此,三和弦中有四个组成音,七和弦有五个组成音,九和弦则有六个组成音,这些组成音可构成全音阶。

双重变化的属和弦在音的排列上一般采取♯Ⅱ级音在高音部或上方声部,♭Ⅱ级音在低音部或下方声部。♯Ⅱ级音进入主和弦三音,♭Ⅱ级音至主和弦根音。

双重变化的属和弦可为三和弦、七和弦或九和弦。它们解决至主和弦。原位或降五音在低音位置应用较多。

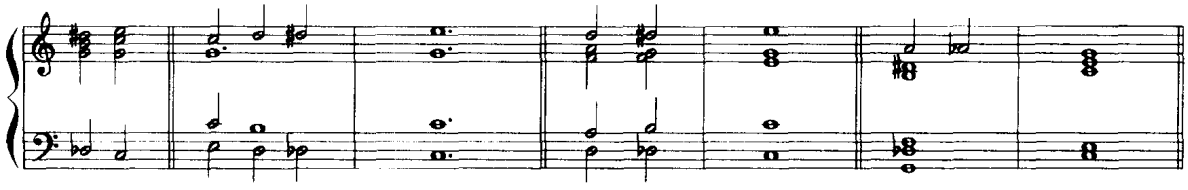
在双重变化的属三和弦中包含有增六度(减三度)与增五度。双重变化的属七和弦中包含有两个增六度(减三度)。在这类变和弦中,还包含有增三和弦,因此,声部半音化更多,音响效果紧张度强,并有特殊的色彩。

例 646



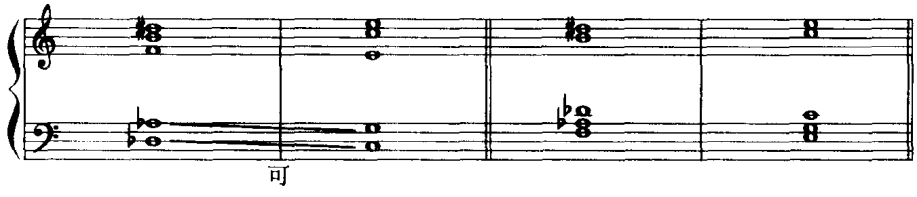
下面是这类变和弦的某些和声进行图式：

例 647



Ⅶ级七和弦亦可将三音同时加以升、降半音。常用降三音在低音部的位置，解决至主和弦。

例 648



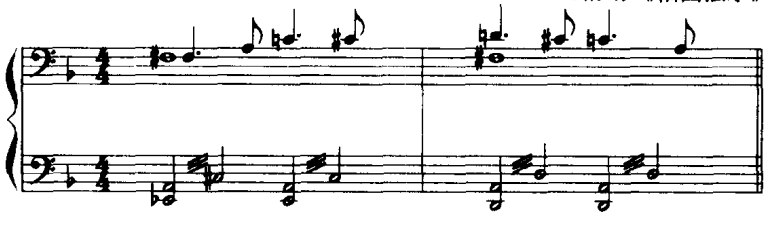
Ⅶ级和弦还可以同时包含有升、降三音与升五音、减七度音等多重变化音。它们解决至主和弦或先解决至属和弦。

例 649

下面是作品中应用♭Ⅳ级属变和弦与升、降Ⅱ级音双重属变和弦的片断谱例。

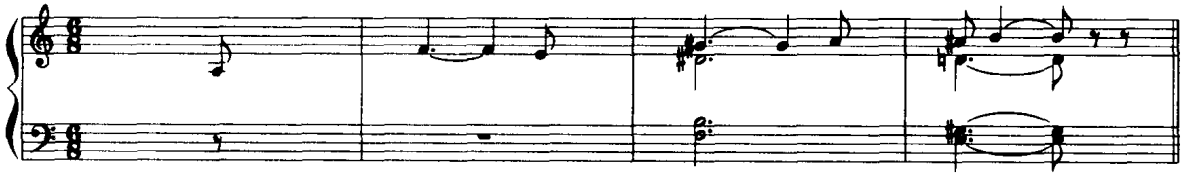
例 650

瓦格纳：《帕西法尔》

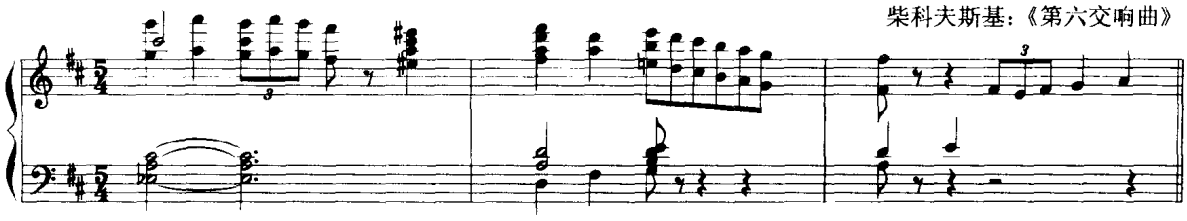


例 651

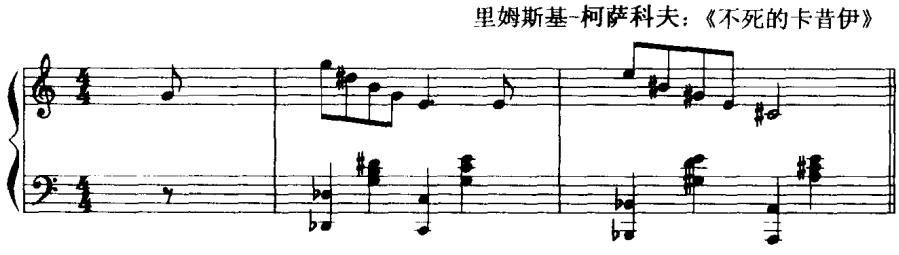
瓦格纳：《特里斯坦与伊索尔德》



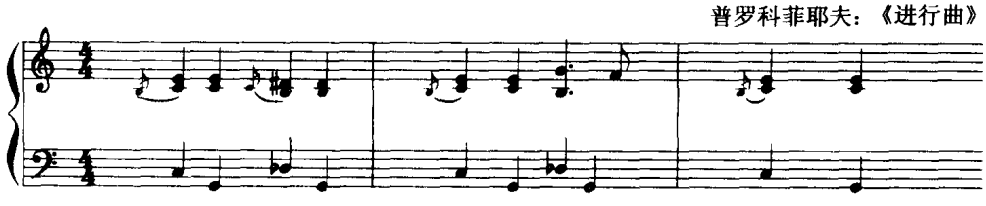
例 652



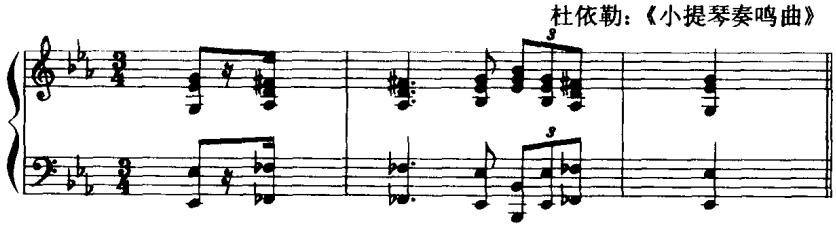
例 653



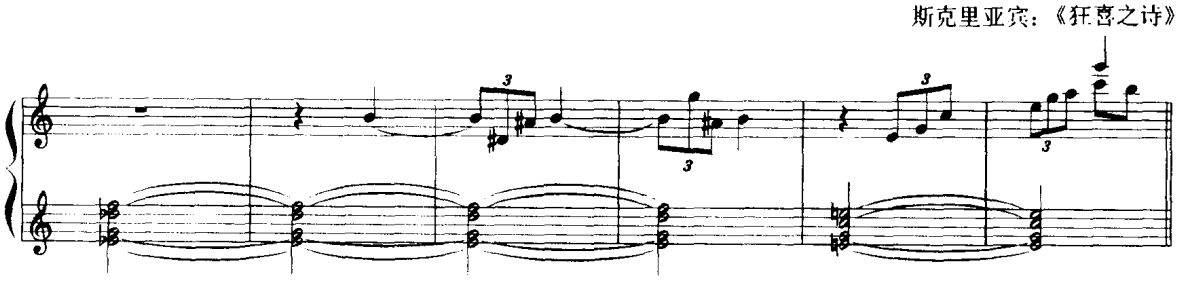
例 654



例 655

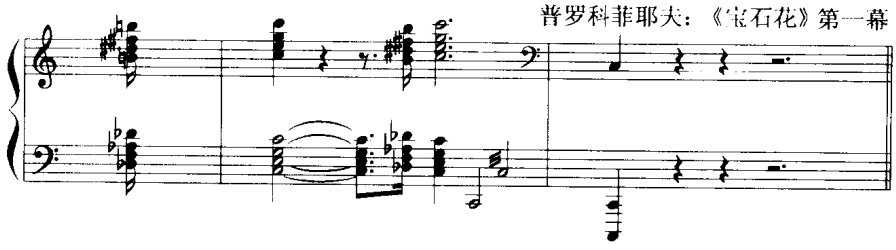


例 656



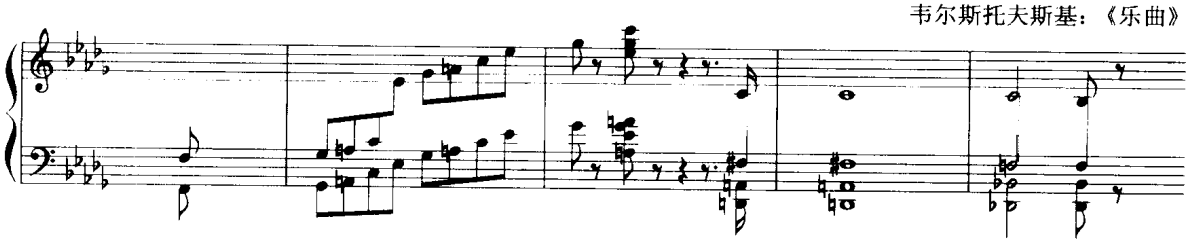
例 657

普罗科菲耶夫：《宝石花》第一幕



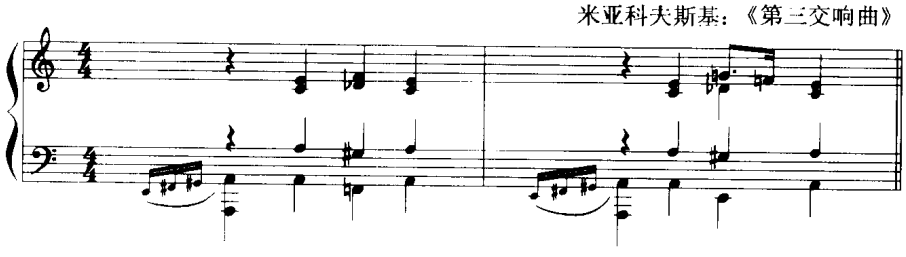
例 658

韦尔斯托夫斯基：《乐曲》



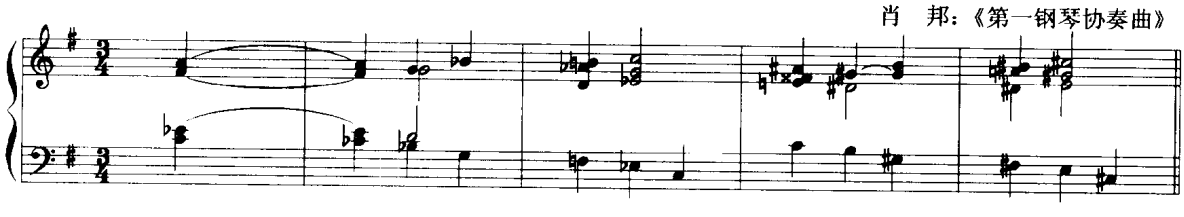
例 659

米亚科夫斯基：《第三交响曲》



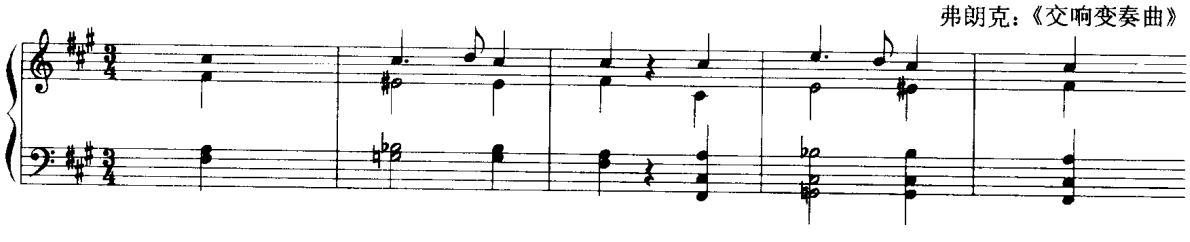
例 660

肖　邦：《第一钢琴协奏曲》

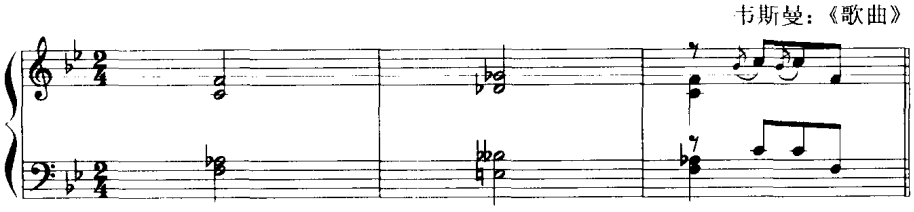


例 661

弗朗克：《交响变奏曲》



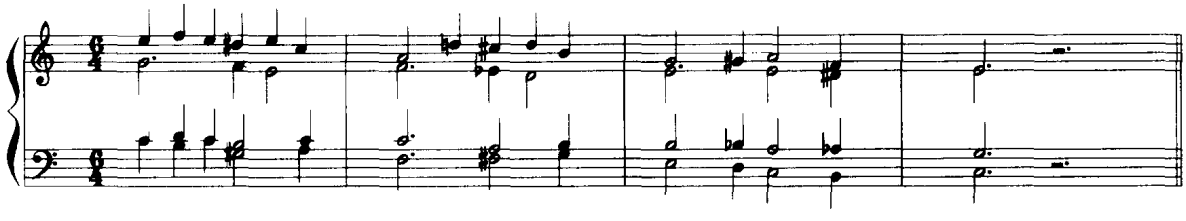
例 662



副属变和弦

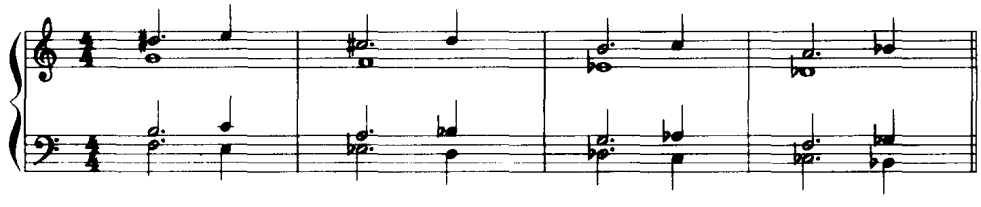
以上各类属变和弦都可在离调中应用,将副属和弦通过相应的半音变化构成副属变和弦。副属变和弦解决至它的临时主和弦。应用方法与本调变和弦相同。例 663 中有应用副属变和弦的离调进行。

例 663

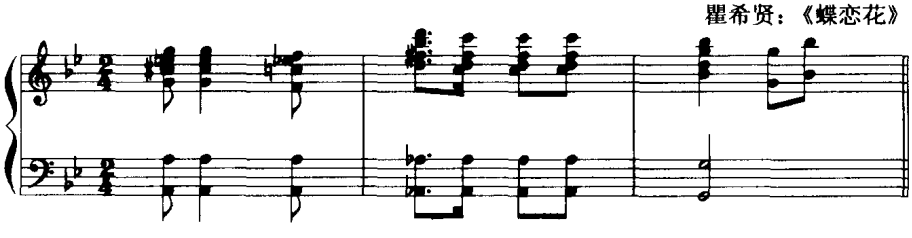


例 664 为副属变和弦离调模进的图式。

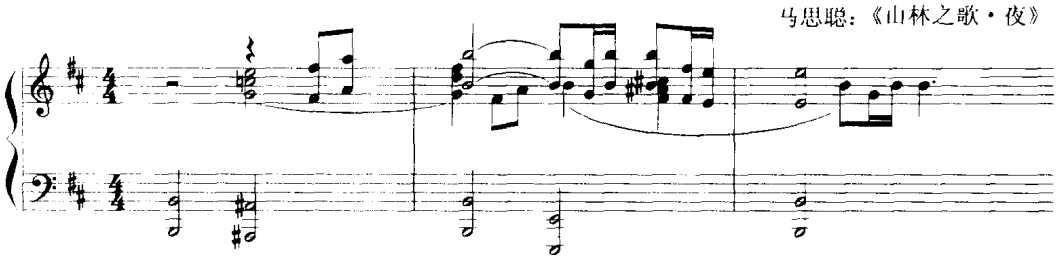
例 664



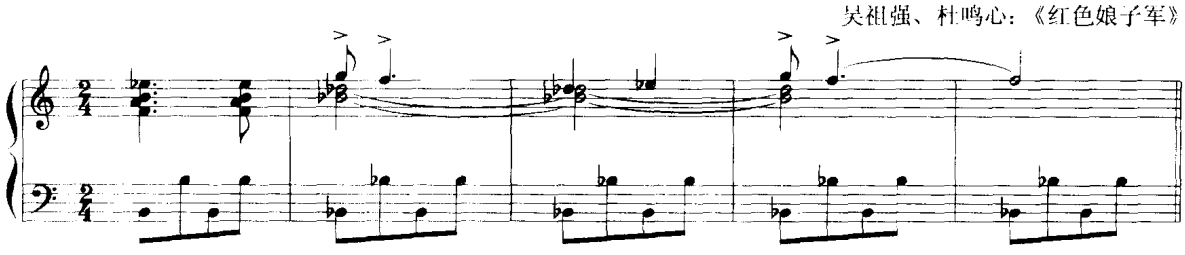
例 665



例 666

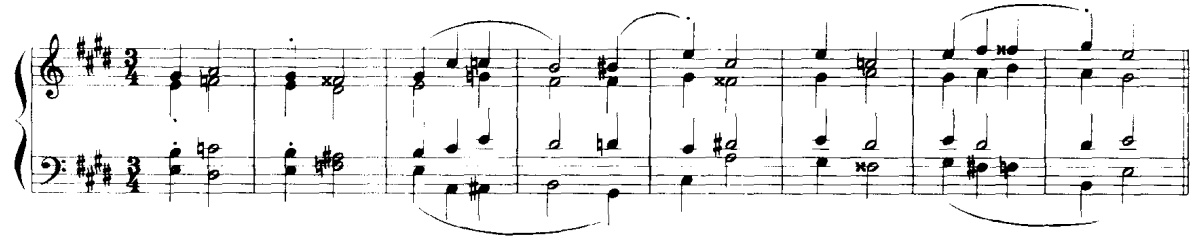


例 667



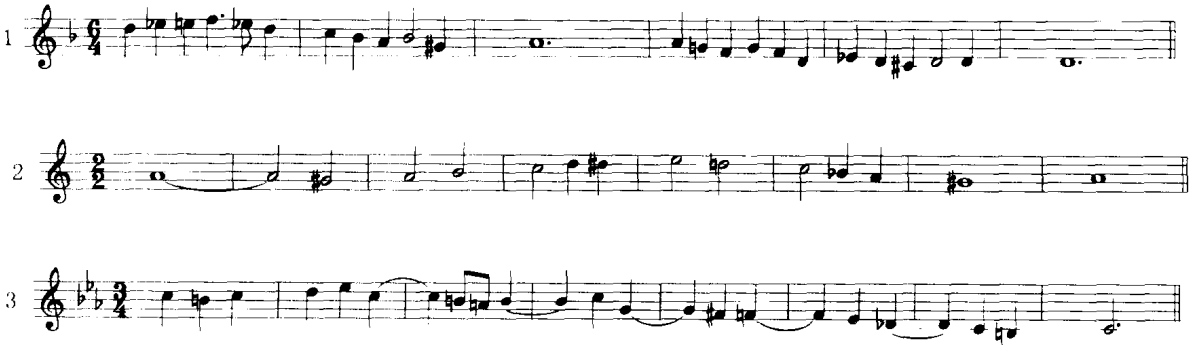
例 668 为应用升、降Ⅱ级音的属变和弦和声写作例题。

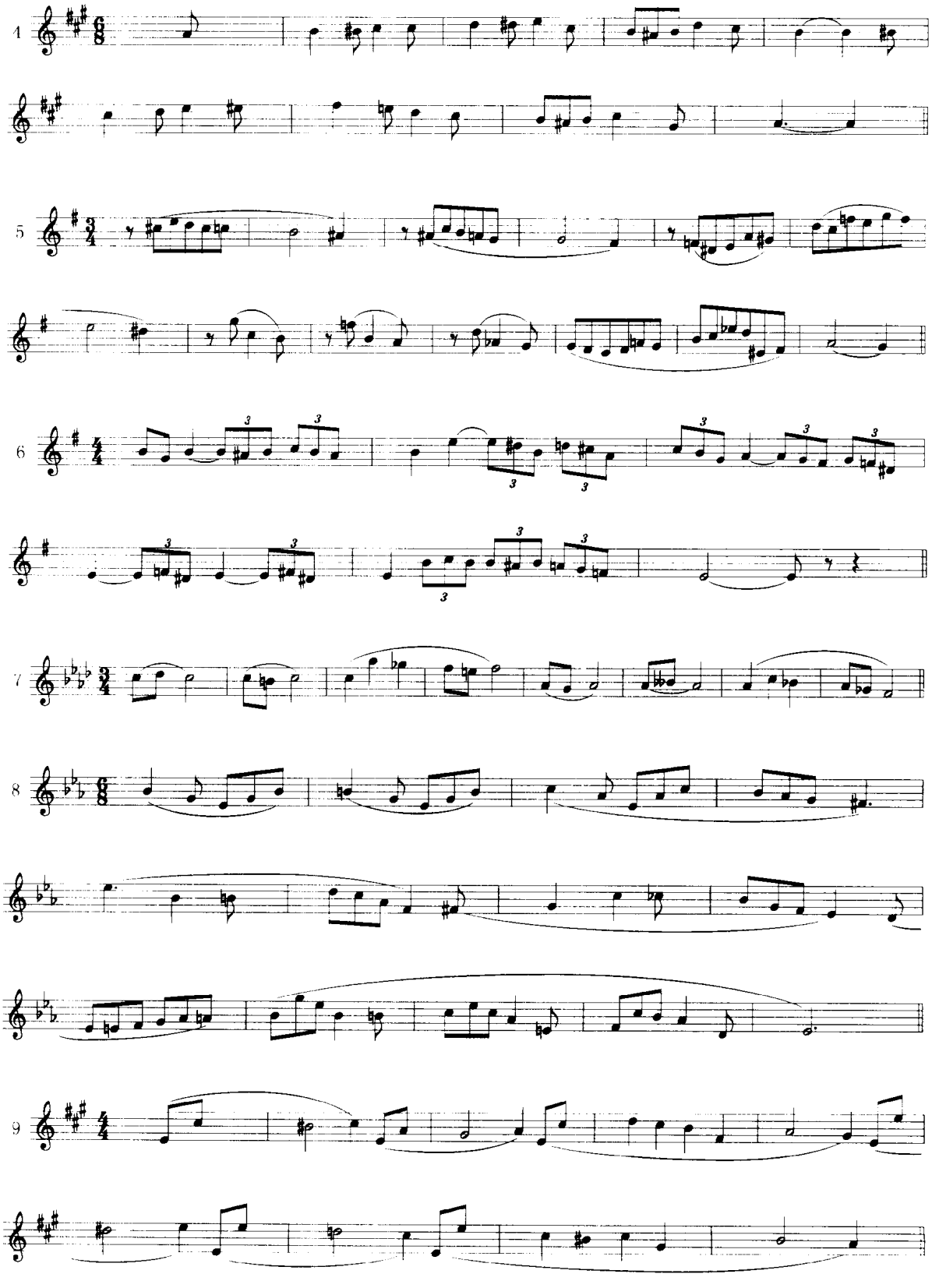
例 668



习题二十一

为下列旋律写作四部和声，应用各类属变和弦和属变和弦的离调进行。




4
5
6
7
8
9

第二十一章　变和弦（三）

四、下属变和弦

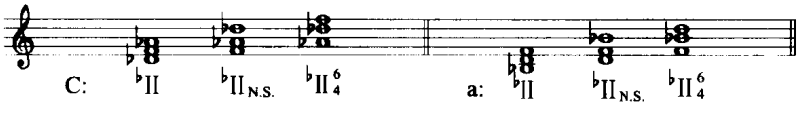
含有♭Ⅱ级音、♯Ⅱ级音的下属和弦为下属变和弦。在大调的下属变和弦常同时含有♭Ⅵ级音。在小调中尚有含♭Ⅳ级音的下属变和弦。下属变和弦增加声部的半音倾向，丰富了下属组的和声种类，但并不改变原有的功能属性。

♭Ⅱ级变和弦

1. 概述

下属和声组中最常用并且应用最早的变和弦是♭Ⅱ级三和弦。由于最初常用六和弦，并在17世纪那不勒斯乐派作曲家的作品中应用，因而称为“那不勒斯六和弦”。标记为 N.S.（Neapolitan Sixth）。大调的♭Ⅱ级和弦包含有♭Ⅵ级音。

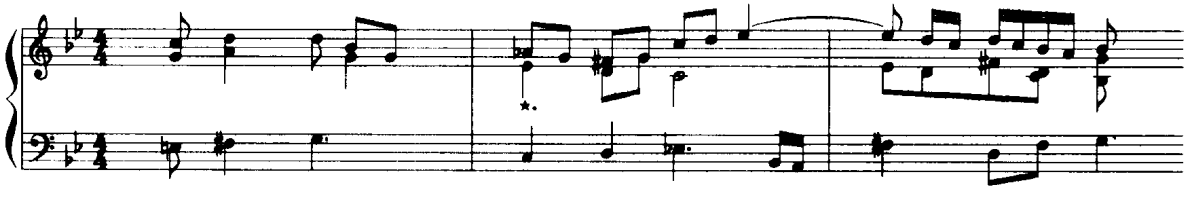
例 669



♭Ⅱ级音在作品中的应用先从小调开始，这与避免Ⅱ级音和Ⅵ级音之间的增四度（或减五度）有关系。另外，从调式特性来说，♭Ⅱ级音半音下行进入主音也是弗里几亚调式的影响。下面二例为那不勒斯乐派二位作曲家的作品片断，从中可以看到这一和弦最早的应用方法。

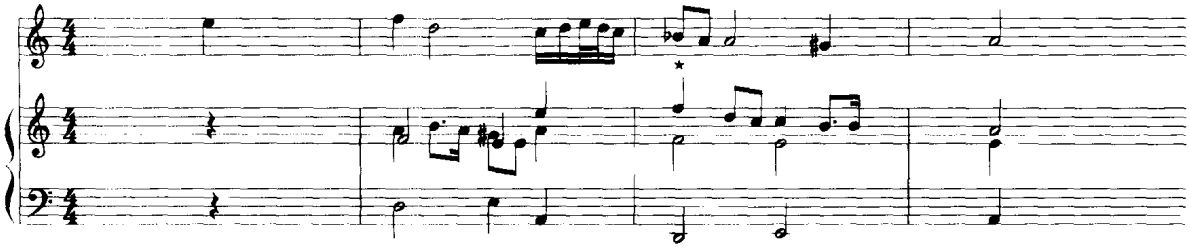
例 670

A·斯卡拉蒂（1660—1725）：《大合唱》



例 671

A·斯特勒泰拉(1642—1682):《弗罗莉杜罗》第三幕



18 世纪后,这一和弦逐渐扩大到大调中应用,从贝多芬起开始使用原位的♭Ⅱ级和弦。19 世纪后期,并应用♭Ⅱ级小三和弦,使和声色彩更富于变化。

2. 应用方法

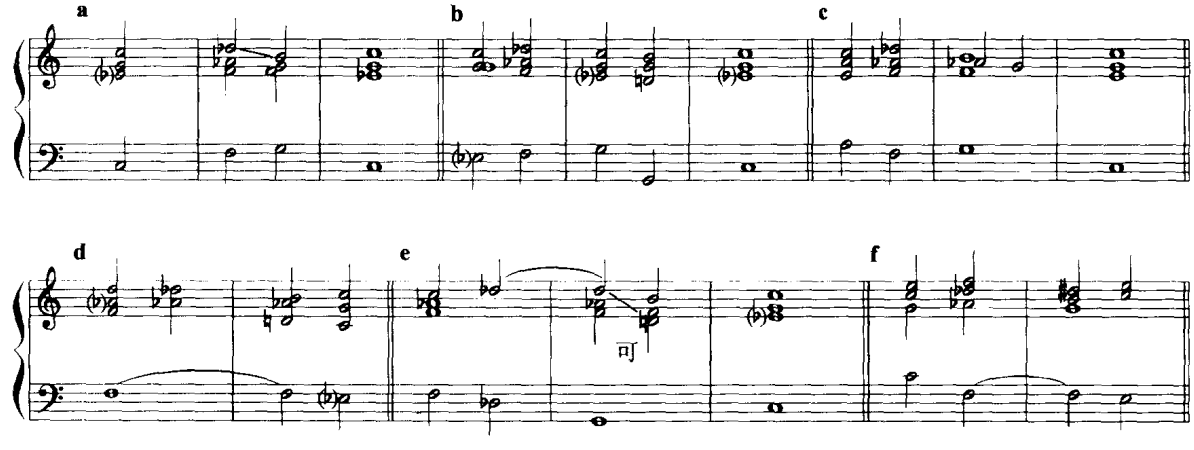
(1)♭Ⅱ级和弦常用第一转位,也用原位或第二转位。主要重复三音,即下属音,也可重复根音或五音。

(2)♭Ⅱ级和弦前面可接:Ⅰ、Ⅵ、Ⅳ、Ⅱ等。在大调中常用和声大调式的下属和声作为预备,接以♭Ⅱ,更为自然。半音进行应用于同一声部。

(3)♭Ⅱ级和弦作为下属功能和弦,主要解决到各类属功能和弦:终止式四六、属和弦、Ⅶ级、Ⅲ级以及属变和弦等。

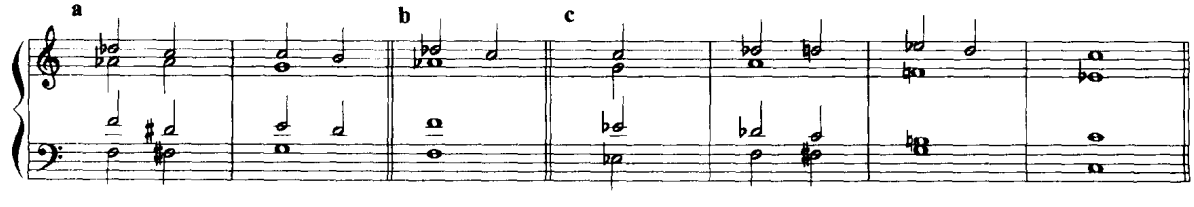
(4)解决到属和弦时,♭Ⅱ级音到导音可应用减三度进行。♭Ⅱ级音与属和弦的自然五音可发生对斜关系。原位♭Ⅱ级和弦低音可作减五度(或增四度)进入属音。

例 672



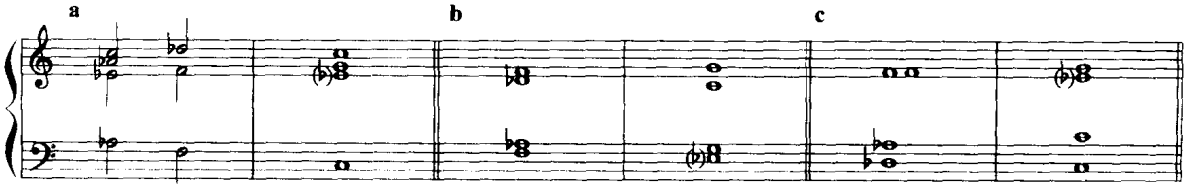
(5)♭Ⅱ级和弦还可以先解决到重属和弦或下属和弦,再进入属和弦。这也是一种常用的方法。如例 673。

例 673



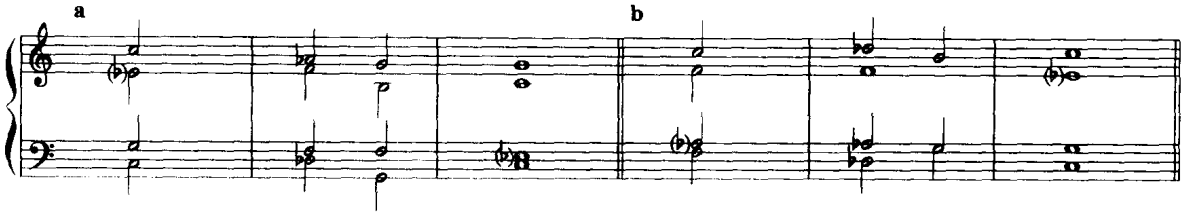
(6) 作为变格进行或变格终止直接解决至主和弦。这种应用具有更明显的弗里几亚调式影响的特性。这种进行时,♭Ⅱ级和弦常用第一转位。

例 674



(7) 原位♭Ⅱ级和弦的应用,使♭Ⅱ级音作为低音位置而得到强调。它进入属和弦是增四度关系,再接主和弦时,强调了弗里几亚调式的特性。

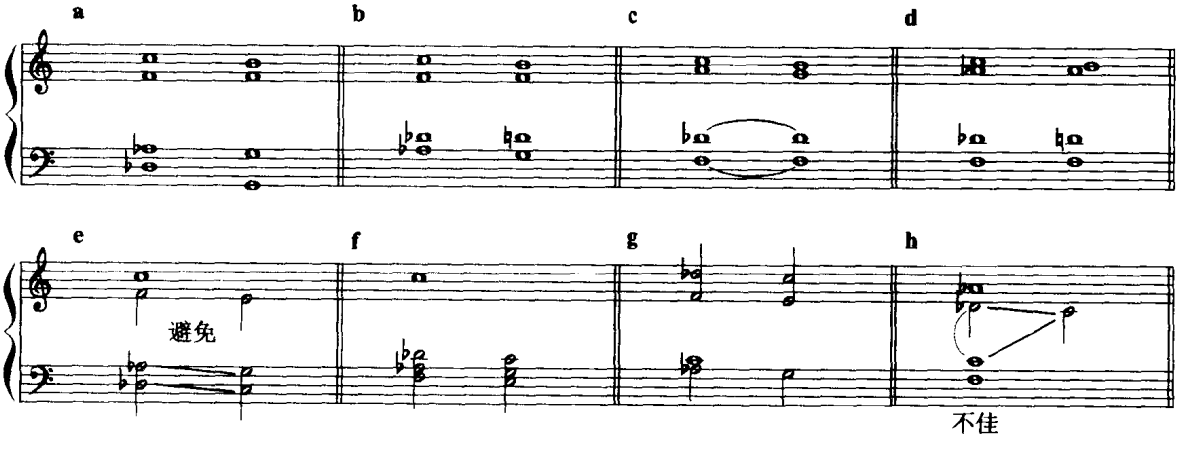
例 675



(8) ♭Ⅱ级和弦可用七和弦的形式,解决到属和弦,七度音级进下行到导音。

在解决到主和弦时,♭Ⅱ级七和弦的第一转位在声部进行上一般无问题。在原位或第二转位时,则会发生平行五度或平行四度,在近代作品中可以见到这种应用方法。根音与七度音注意不要排成二度的位置。

例 676



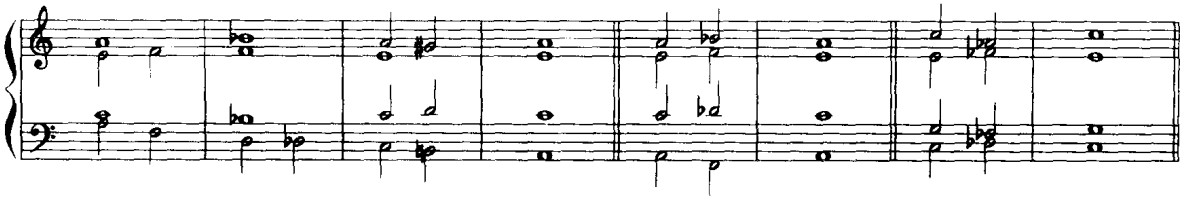
降三音的Ⅶ级减七和弦第一转位类似小七度的♭Ⅱ级七和弦,因而也具有下属功能的意义。

例 677

(9) 小♭Ⅱ级和弦。

将♭Ⅱ级三和弦的三度音降低半音,即形成♭Ⅱ级小三和弦。这一和弦虽早在舒柏特的作品中即已应用,但在19世纪后期才较多使用。最初是在小调中应用,包含了♭Ⅳ级音。以后也在大调中应用,♭Ⅳ级音等音为Ⅲ级音,因此,在功能意义上较模糊。

例678



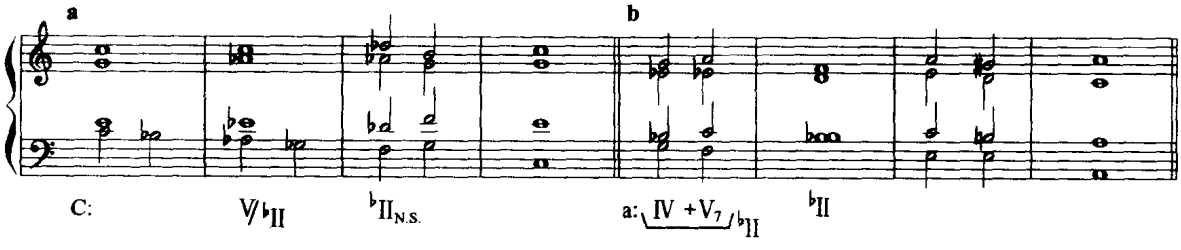
3. 运用♭Ⅱ级和弦的离调进行

(1) 以♭Ⅱ级三和弦为临时主和弦构成的离调。

由于♭Ⅱ级和弦为变音和弦,与本调关系较远,属于远关系的离调。但由于这一和弦在本调下属功能和声中有重要作用,在作品中应用较多。并具有明朗的和声色彩对比作用。

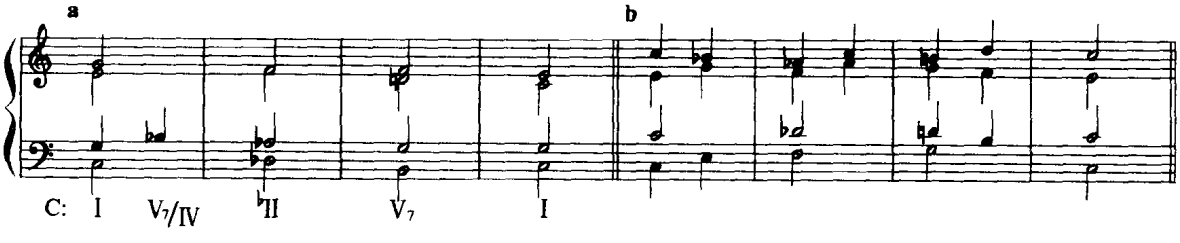
♭Ⅱ级和弦作为临时主和弦,可应用它的属和弦或下属和弦构成和声组合。

例679



(2) 在向下属和弦离调时,♭Ⅱ级和弦作为下属和弦的Ⅵ级,代替下属和弦构成阻碍进行。它的前面用V_7/Ⅳ。

例680

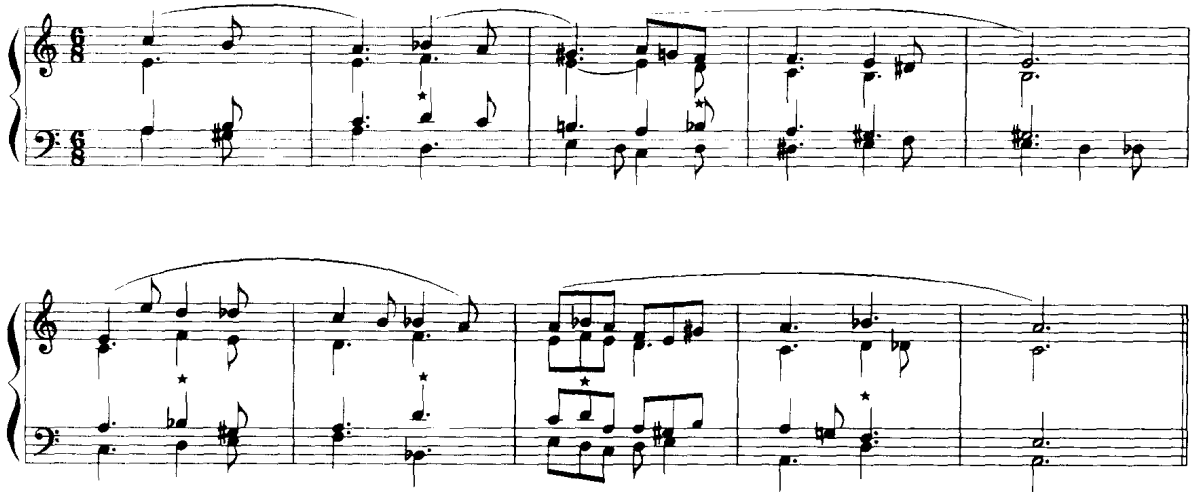


(3) 以♭Ⅱ级和弦为副下属和弦的一种变体,与副属和弦构成和声组合进行离调。它的和声进行公式为:

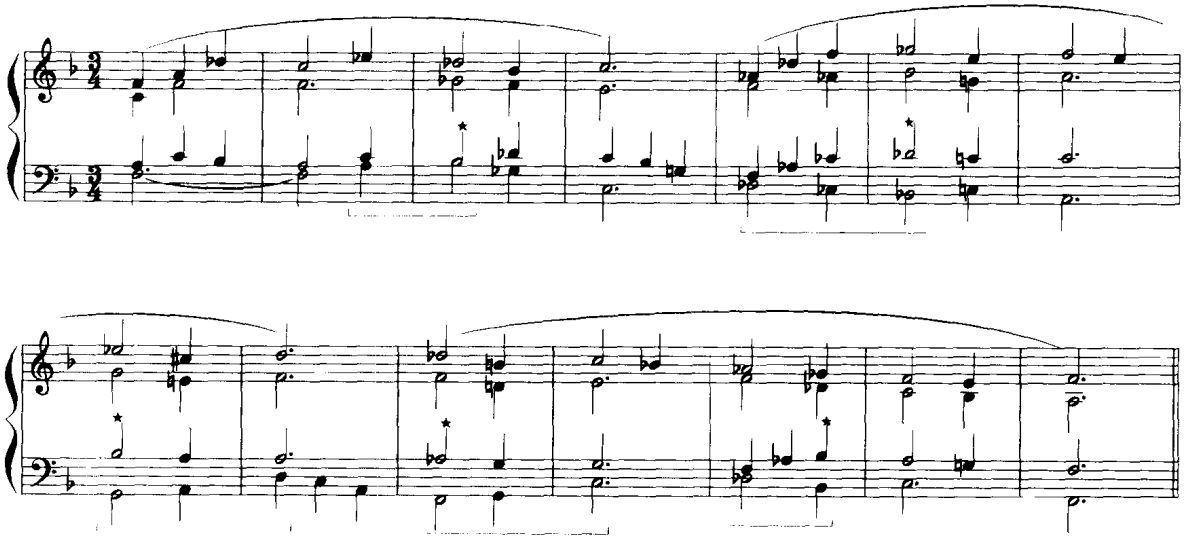
♭Ⅱ + Ⅴ(或Ⅶ)/(临时主和弦)

例681、682是应用♭Ⅱ级变和弦的和声写作例题。

例 681



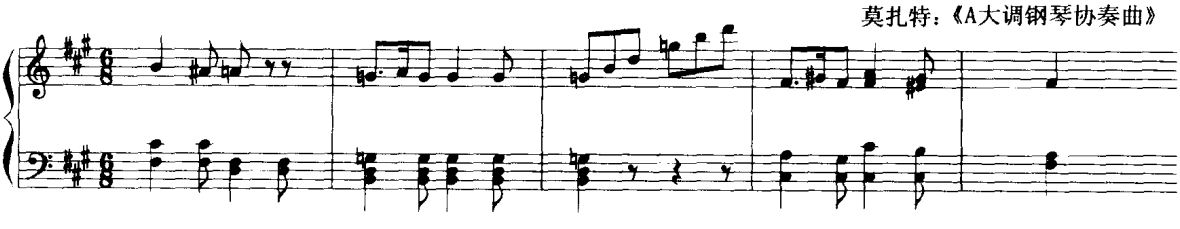
例 682



以下为作品中应用♭Ⅱ级和弦的片断谱例。

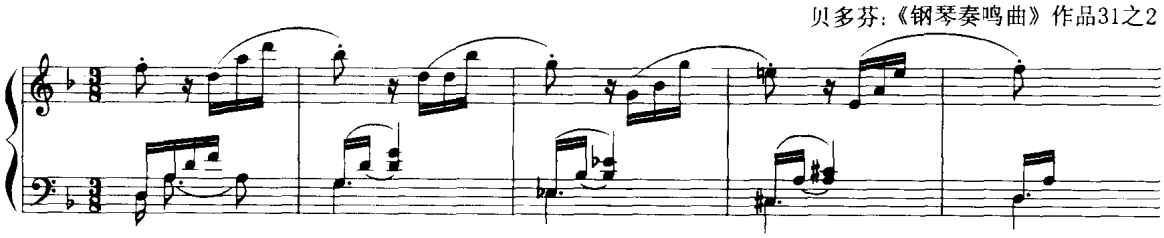
例 683

莫扎特：《A大调钢琴协奏曲》



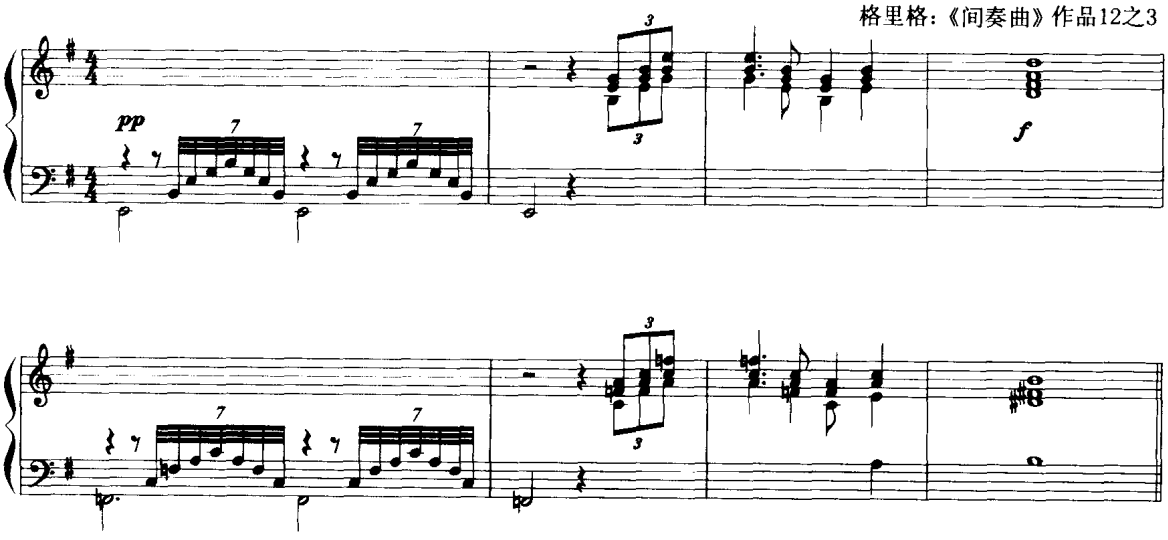
例 684

贝多芬:《钢琴奏鸣曲》作品31之2



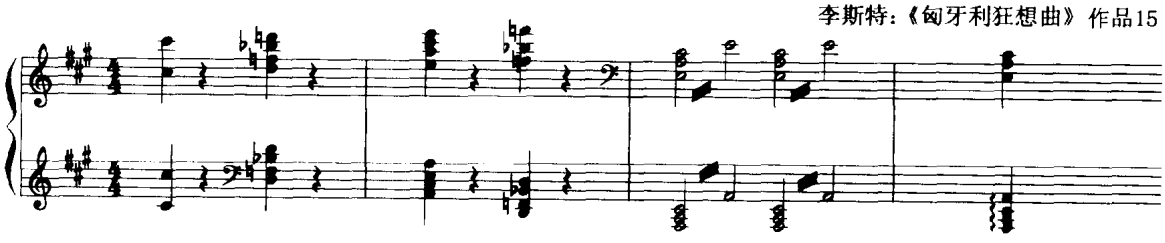
例 685

格里格:《间奏曲》作品12之3



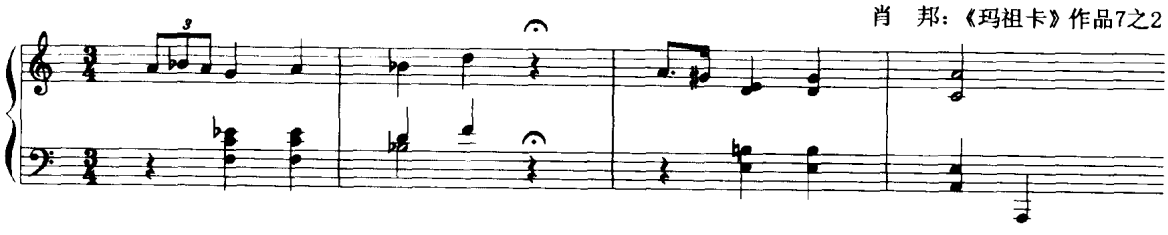
例 686

李斯特:《匈牙利狂想曲》作品15



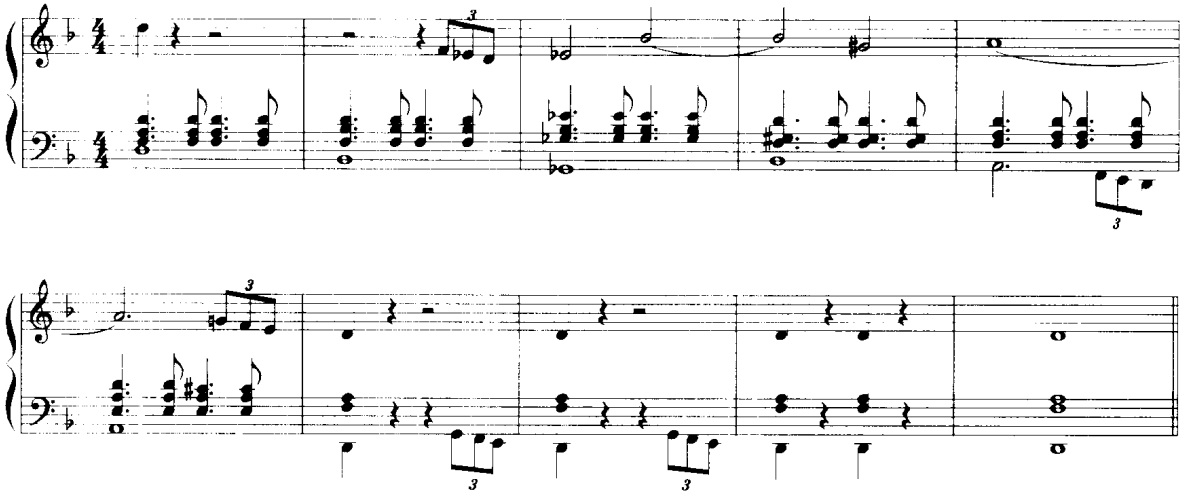
例 687

肖　邦:《玛祖卡》作品7之2



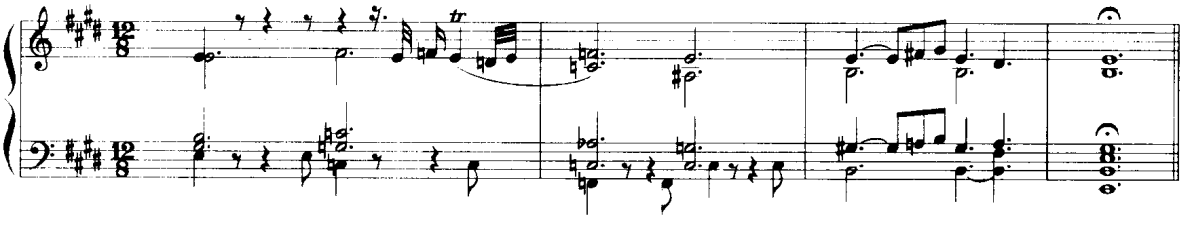
例 688

舒柏特：《d小调四重奏》



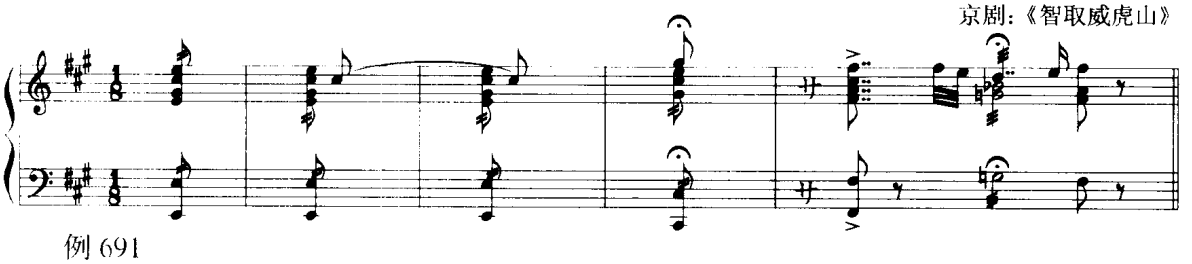
例 689

舒柏特：《弦乐五重奏》



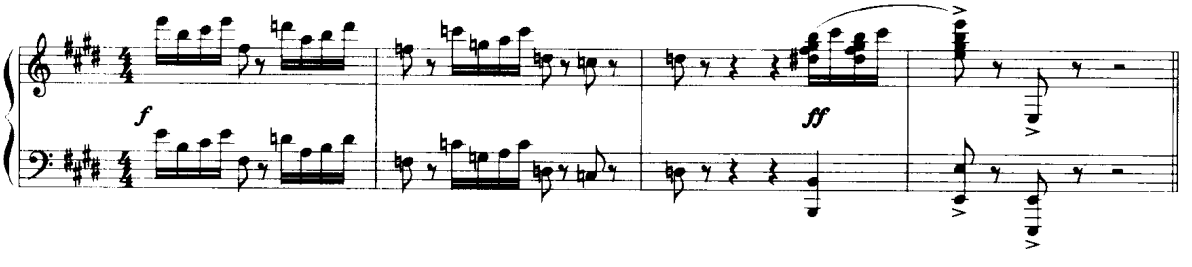
例 690

京剧：《智取威虎山》



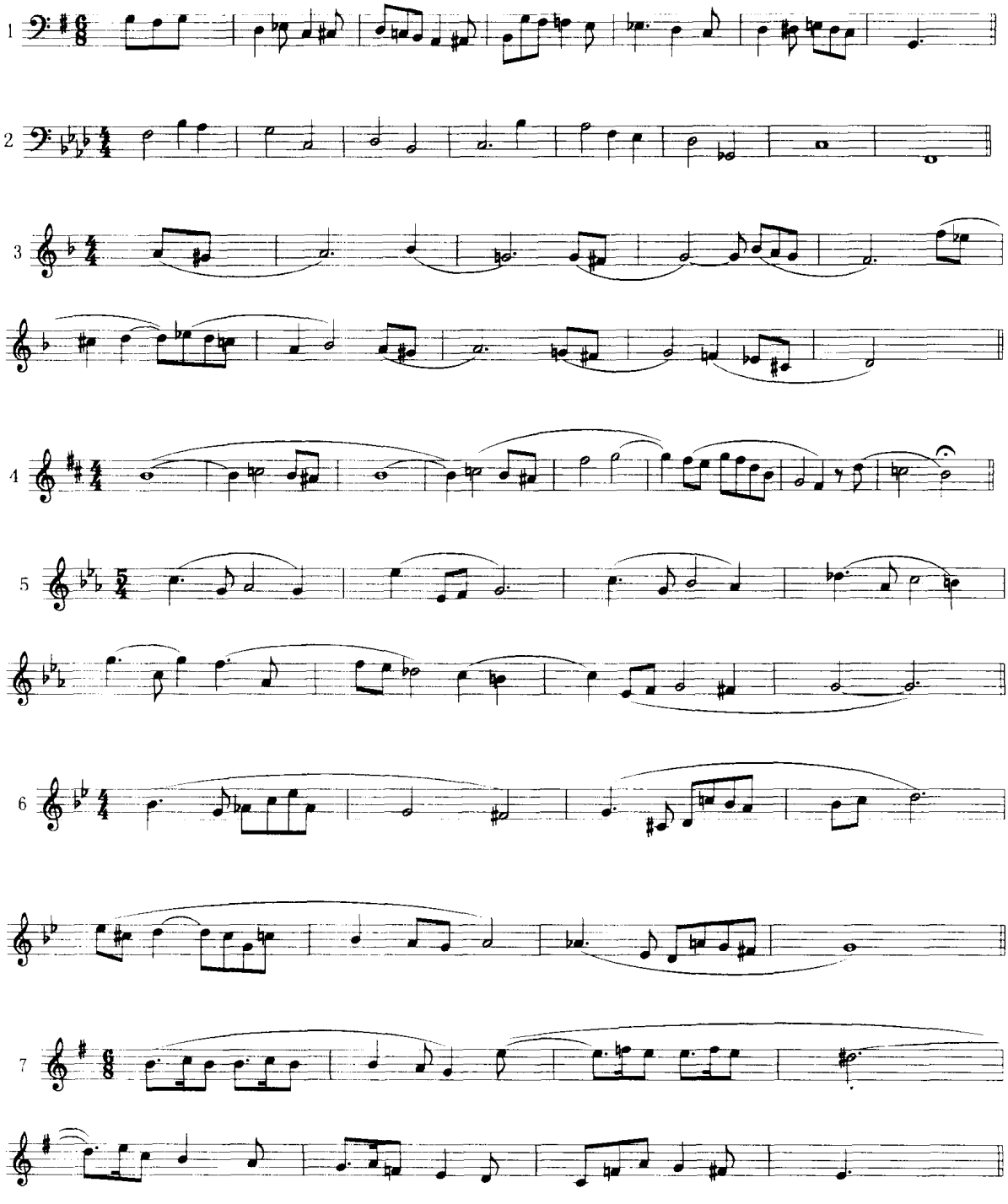
例 691

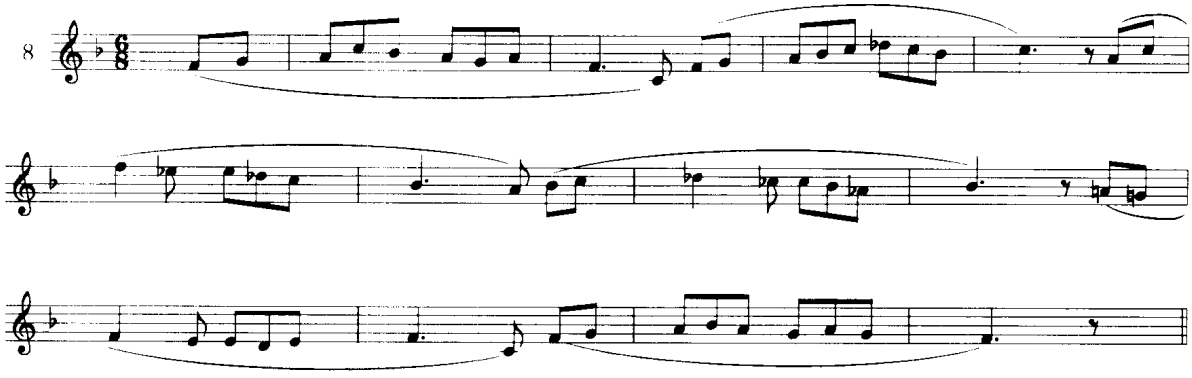
吴祖强、杜鸣心：《鱼美人》



习题二十二

为下列低音和旋律写作四部和声，应用♭Ⅱ级和弦。




8

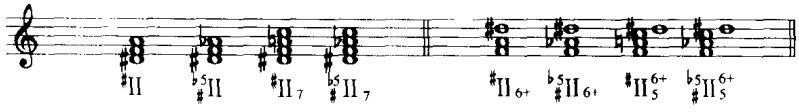
第二十二章　变和弦（四）

♯Ⅱ级下属变和弦(大调)

1. 概述

升高Ⅱ级音的下属变和弦只在大调中应用。在♯Ⅱ级音与下属音之间为减三度，因此常用第一转位，作增六度排列，形成下属系统的增六和弦组。和弦的五度音可有自然Ⅵ级音或♭Ⅵ级音。三和弦或七和弦均可应用。

例 692

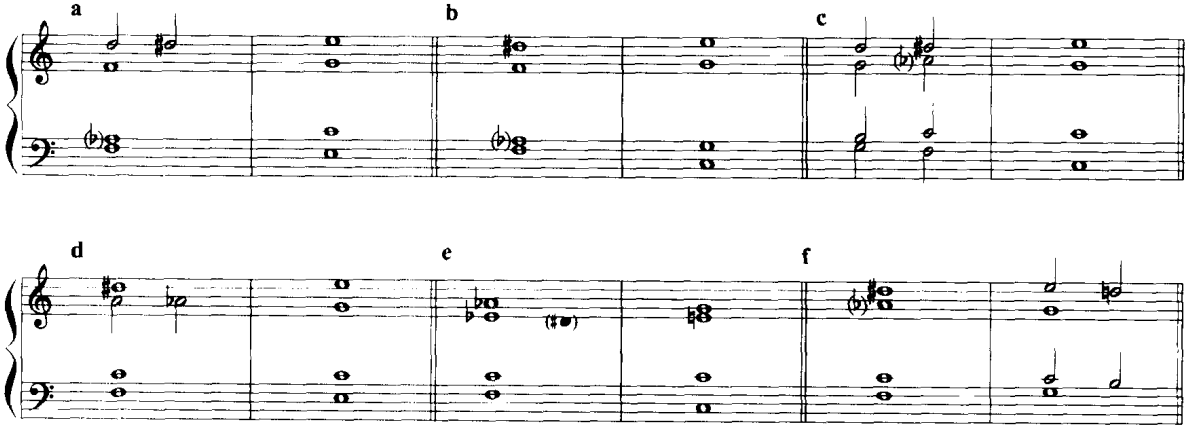


这一和弦(含自然Ⅵ级音者)与平行小调的重属Ⅶ级变和弦的构成音相同，但其调性意义与解决倾向不同。这一和弦解决至大调Ⅰ级或Ⅴ级。最常用的解决是进入主和弦形成变格进行或变格终止。♯Ⅱ级音进入主和弦三音，下属音进入主和弦根音、三音或五音。

♯Ⅱ级三和弦可重复三音或五音。

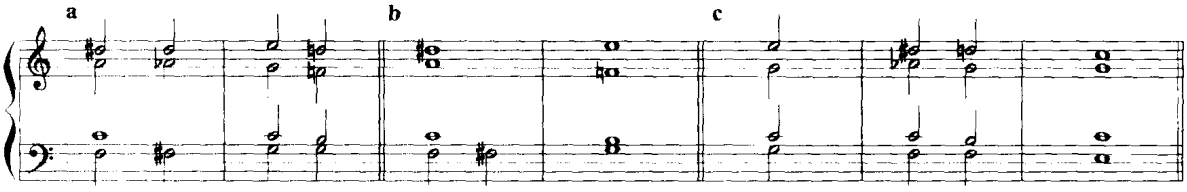
下面是解决至主和弦的和声图式。

例 693



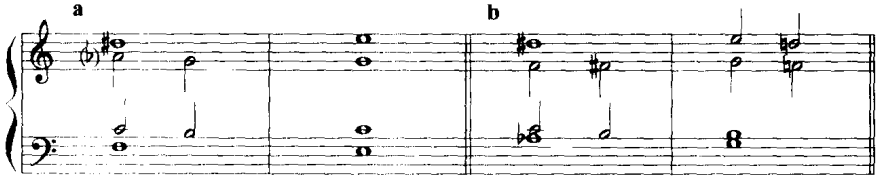
也可以先进入重属Ⅶ级，再进至属和弦。

例 694



也可先解决至Ⅴ级或Ⅶ级变和弦，再进至主和弦或属和弦。

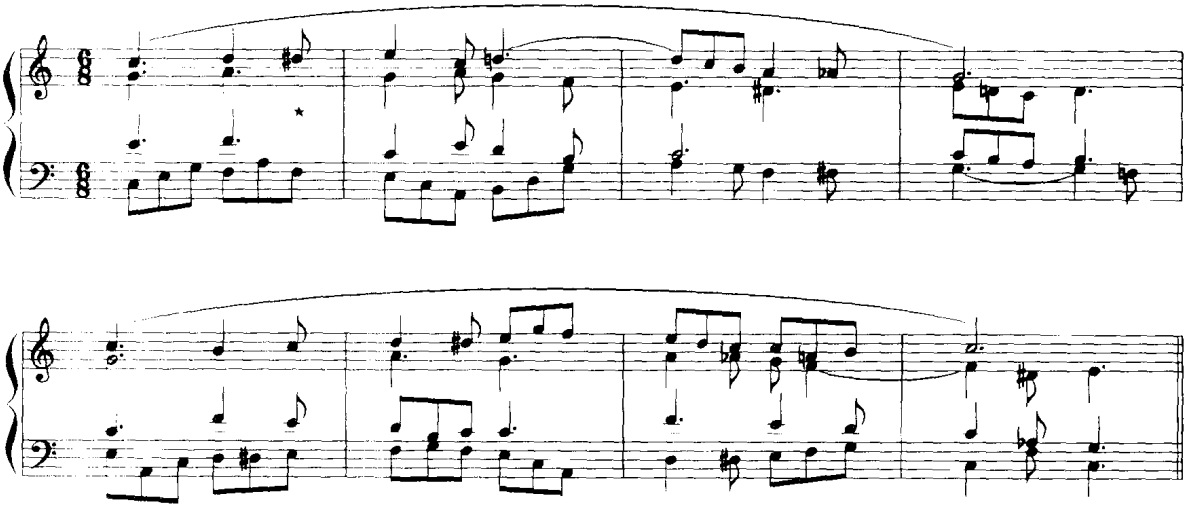
例 695



这类变和弦可作为经过性和弦、倚音性和弦，或在正格终止后的补充终止中应用。

例 696 为应用♯Ⅱ级下属变和弦的和声写作例题。

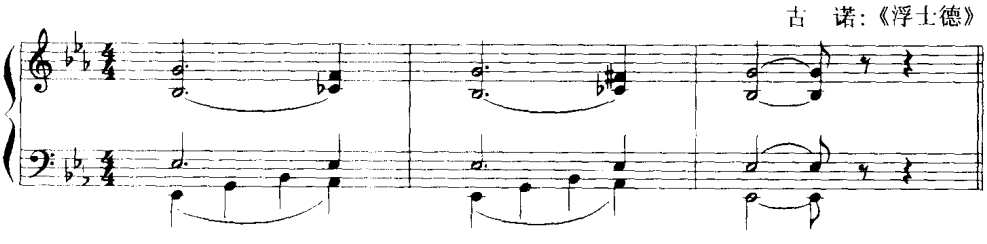
例 696



以下为作品中应用♯Ⅱ级下属变和弦的片断谱例。

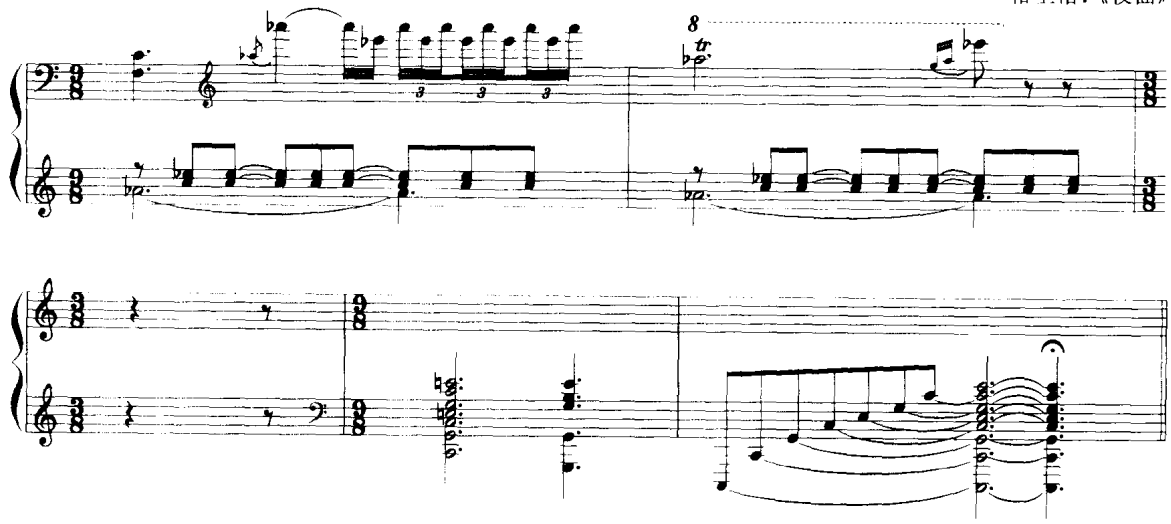
例 697

古 诺：《浮士德》



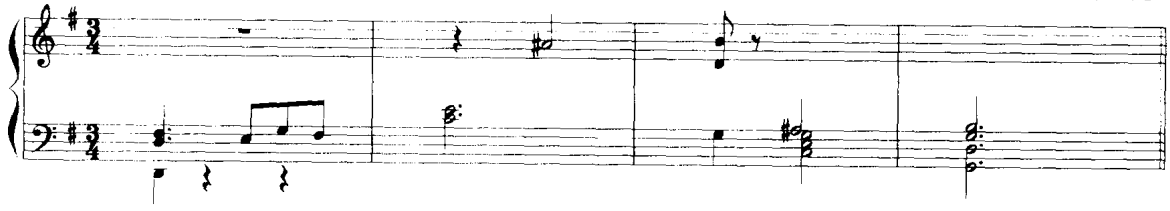
例 698

格里格:《夜曲》



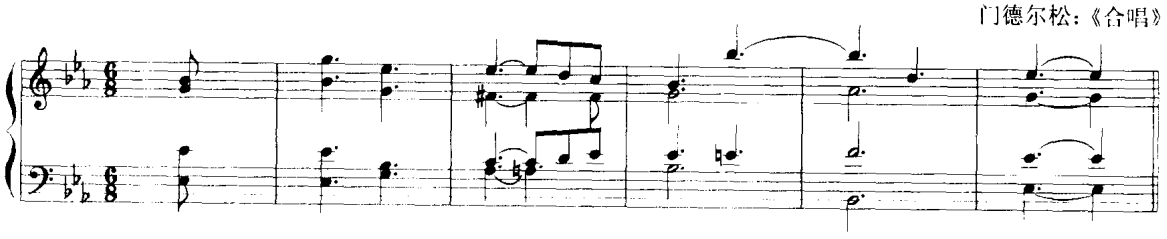
例 699

艾尔加:《生命之光》



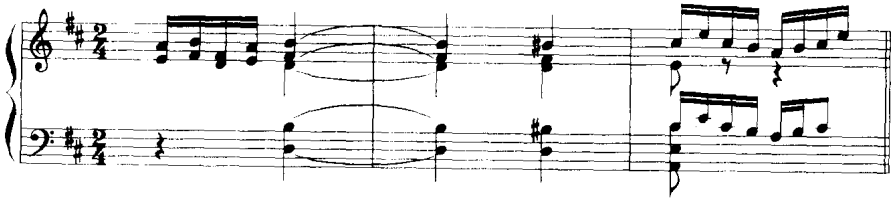
例 700

门德尔松:《合唱》



例 701

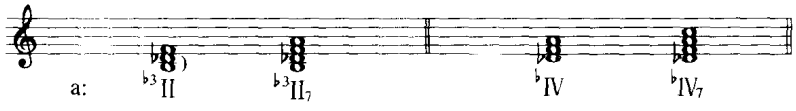
交响曲:《智取威虎山》



♭Ⅳ级下属变和弦(小调)

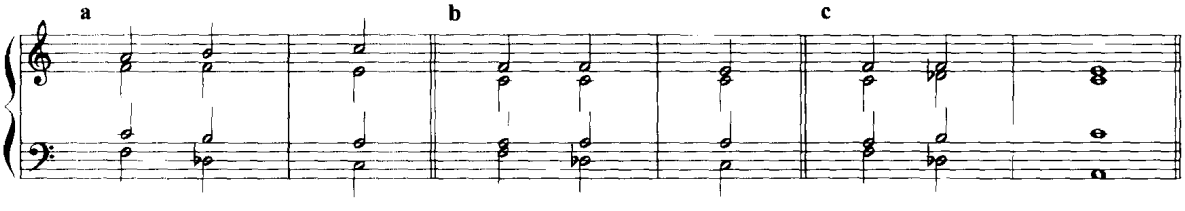
这种变和弦只在小调中应用。它包括降低三音的Ⅱ级三和弦与七和弦,♭Ⅳ级三和弦与七和弦。

例 702



这类变和弦只在某些近期作家的作品中应用而并不普遍。它们解决至主和弦,♭Ⅳ级音进行至主和弦三音。

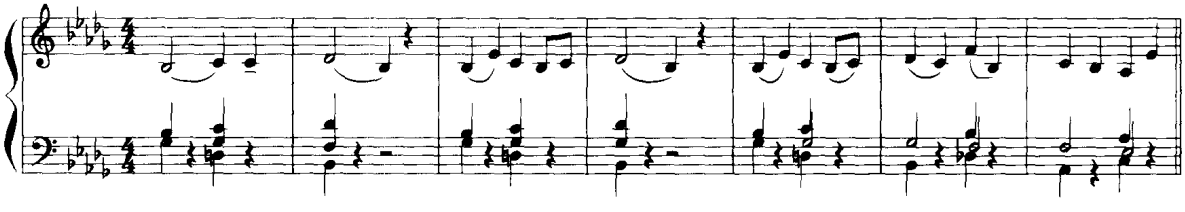
例 703



下面是应用这种变和弦的作品片断谱例。

例 704

米亚科夫斯基:《第十五交响曲》



上例中♭Ⅳ级音等音写法为♯Ⅲ级音,进入Ⅰ级原位。

五、变和弦在作品中的应用

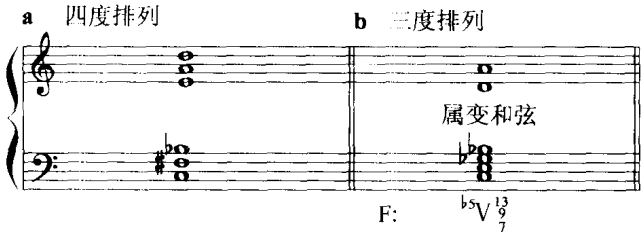
在作品中,变和弦的应用主要是为了加强半音化的声部进行与紧张的和声效果,并以此来表现某些需要特殊和声效果的情景。

从历史发展的角度来观察,有的变和弦很早即见于音乐文献,如♭Ⅱ级那不勒斯六和弦、重属变和弦的增六和弦与增五六和弦等,都是很重要的和声材料而得到广泛应用。有的变和弦则应用稍晚,于 19 世纪中叶开始得到较多应用,如属变和弦中大部分和弦是在 19 世纪中叶浪漫派和某些民族乐派作家的作品中才得到较普遍的应用,并有新的解决方法,如应用重属变和弦的变格终止、"瓦格纳和弦"等。有些更为特殊的变和弦,如小♭Ⅱ级和弦、双重音级变化的属变和弦等,

则应用更晚,约在19世纪末才较多使用。

在变和弦的结构中包含有增三和弦以及其他增四度、增五度、增六度等音程,作曲家们用此来强调某些特殊的和声色彩,构成特殊的调式音阶,如增调式与全音阶等。正因变和弦的特殊结构而成为引向近代和声的材料之一。如斯克里亚宾的所谓"神秘和弦"(见例705a)即来自降五音的属变和弦。(见例705b)

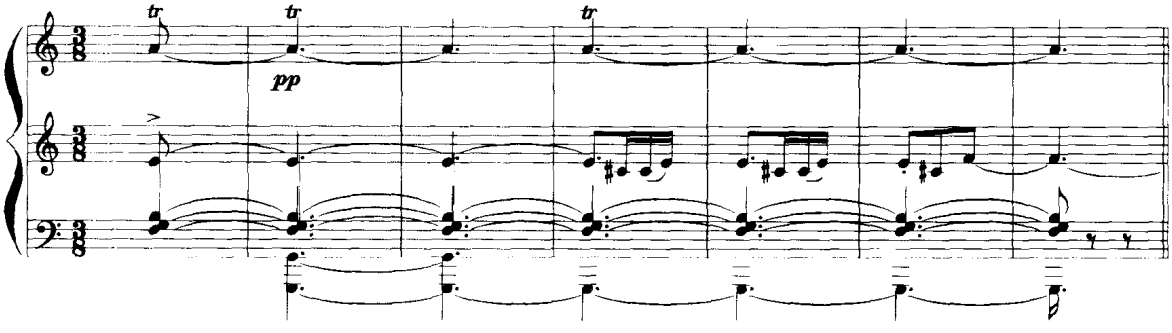
例705



下例选自德彪西作品的片断,其和弦构成音与斯克里亚宾的四度和弦相同,亦为降五音的属七——九——十三和弦。♯C音为♭D音的等音写法。

例706

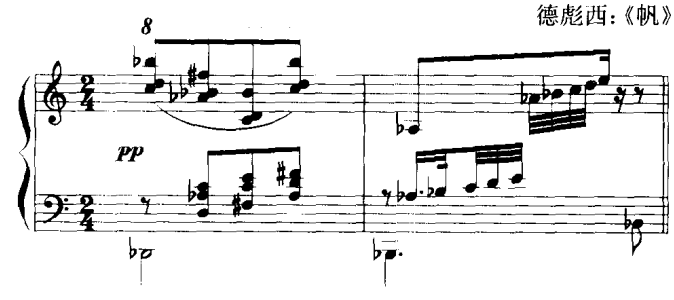
德彪西:《舞姿婆娑的仙女》



下例为德彪西作品中建立在全音阶上的和声,它的结构可以追溯为来自升、降五音的属九和弦。

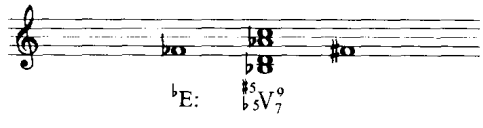
例707

德彪西:《帆》



实际相当于:

例708

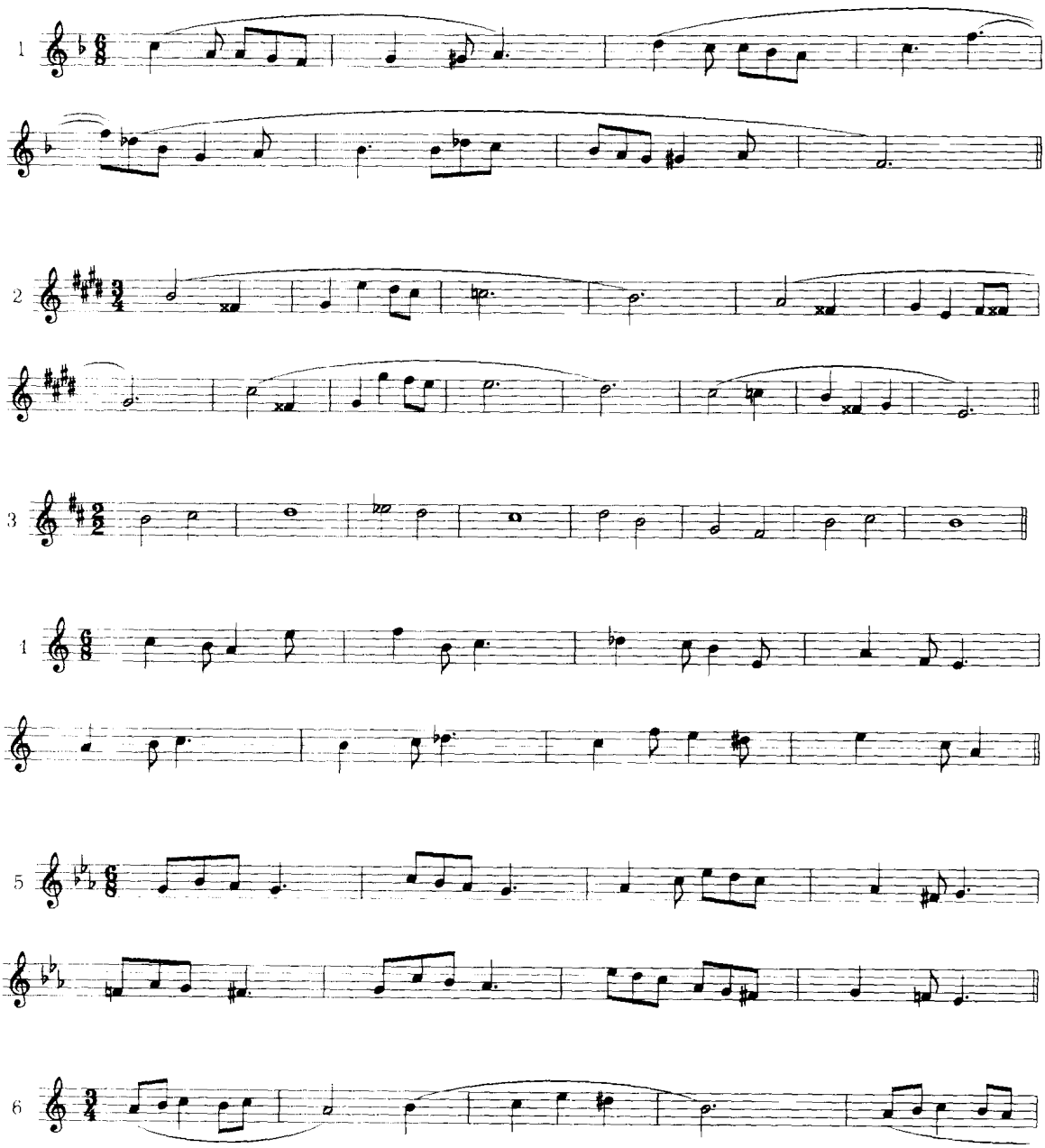


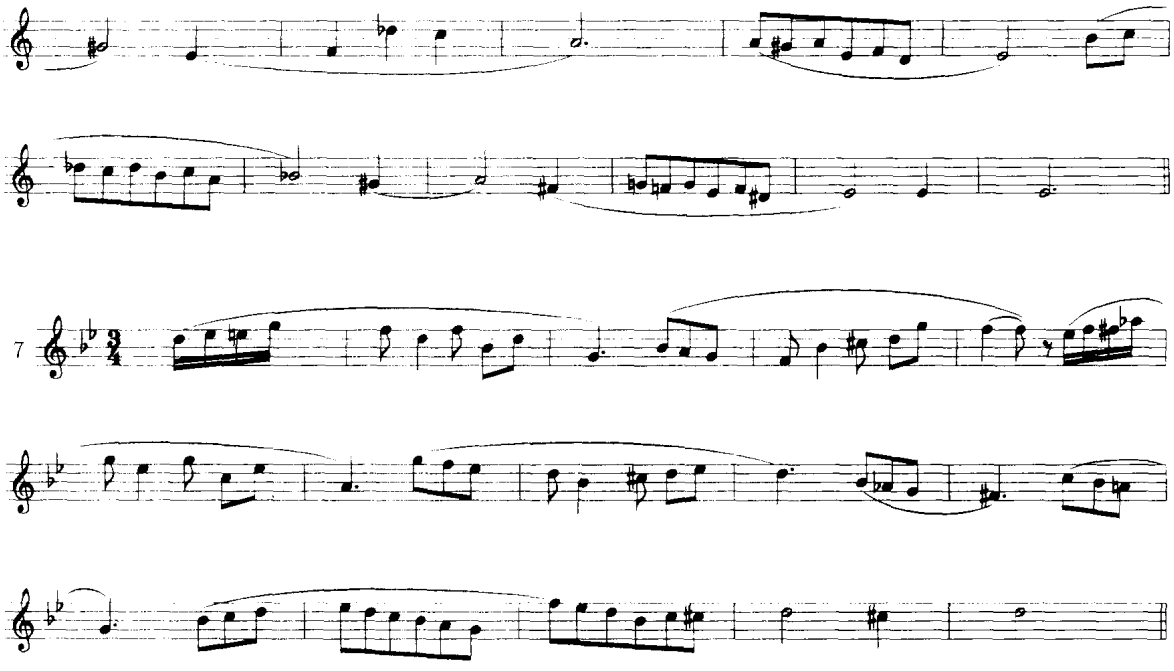
因此,变和弦是一种自传统和声向近代和声演变的和声材料。它在功能意义上的双重性或

模糊性以及非传统的解决方法、导致调性的模糊、游移与解体。

习题二十三

为下列旋律写作四部和声，其中应用大调♯Ⅱ级下属变和弦与小调♭Ⅳ级下属变和弦。




7

第五部分

转　　调

第二十三章　远关系调性的转调(一)

一、远关系调性的分类

凡新调主和弦为原调含有变音的大、小三和弦者属于远关系调。

在远关系调中,根据各种不同的关系而区分不同的类别,这些关系有:融合程度、调性方向、亲缘关系与联系因素四类。

1. 根据同类型调(即都属于大调或都属于小调)主音之间的音程关系而区分下列各种次序:

(1) 上、下大、小三度调性。这些调性的平行调由于调号相同、关系密切而属于相同范围。

(2) 上、下大二度调性。属旋律性的音程关系,缺少和声上的融合作用。

(3) 上、下小二度调性。这类调性之间,和声上的融合程度更差,关系更远。

(4) 上、下增四度调性。这类调性之间的关系最远。

以上各类调性的平行调属于相同范围。

主音之间的音程关系是区分各远关系调性内部融合程度的主要依据。

2. 根据两调调号之间的差异而分为两种不同的类别:升号方向调性与降号方向调性。

(1) 升号方向调性。凡新调向上五度方向发展时,其调号的特点为升号的增加,因此属于升号方向调性。升号方向调性为属调系统的连锁关系。

(2) 降号方向调性。凡新调向下五度方向发展时,其调号的特点为降号的增加,因此属于降号方向调性。降号方向调性为下属调性系统的连锁调性。

相差六个调号以上时,尚能构成调性的等音变换。

无论升号方向或降号方向调性,均按照调号的数量而区分其次序:一个调号(近关系调)、两个调号、三个调号、四个调号……。

3. 根据新调主和弦与原调的共同因素而区分其不同的亲缘关系。以大调为例：

(1) 同主音调的主音、五音与原调共同，只有大小三度的差别，关系最密。

(2) 新调的主和弦包含有原调主和弦的组成音者，调性之间关系较密。

(3) 新调主和弦包含有原调其他自然音级者，调性之间有一定联系。

(4) 新调主和弦不包含原调自然音级者有：增四度大调(或减五度大调)、降中音小调(升上主音小调)，关系最疏远。

4. 根据新调与原调之间共同和弦的多少来确定彼此之间的联系因素。以大调为例：

(1) 相差两个调号的调性之间有两个自然音共同和弦。

(2) 在和声大调式或和声小调式时，调性之间的共同和弦将会增加。

同主音大小调间有四个共同和弦。

下属小调有三个共同和弦。

降中音大调、下中音大调各有两个共同和弦。

中音大调、降下中音大调、降上主音大调、导音大调、下主音小调各有一个共同和弦。

(3) 其他调性与原调缺乏共同和弦。

上述共同和弦只限于自然音和弦或和声大、小调式之间的和弦。如果应用含有各类变音的和弦，则调性之间的共同和弦将会扩大其范围，任何调性之间都可以有共同和弦。

二、远关系调性的转调方法

转调方法的核心是尽可能地利用调性之间的共同因素，包括共同音、共同和弦以及旋律进行上的联系因素，自然地从一个调性转向另一个调性，而共同和弦是调性之间的一种重要的媒介材料。根据不同的调性关系，采用不同的共同和弦作为转调的手段。下面讲述在远关系调转调中常用的共同和弦转调方法。

共同和弦在转调中的作用主要是转换它们在调中的音级与功能的意义，一般有四种转换的方法：

1. 前调自然音和弦＝后调自然音和弦。

2. 前调自然音和弦＝后调变音和弦。

3. 前调变音和弦＝后调自然音和弦。

4. 前调变音和弦＝后调变音和弦。

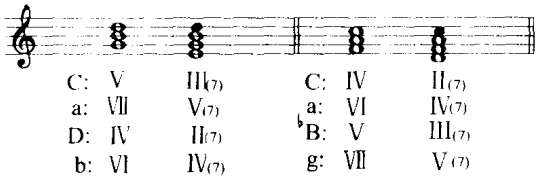
共同和弦的范围虽然极为广泛，因为一个调内十二个半音级上的任何一个和弦都可成为所有其他调的某一级和弦，但从一个调内常用的并具有较普遍意义的和声材料来看，常用的共同和弦有：自然音和弦、副属和弦、同主音大小调交替和弦、♭Ⅱ级和弦与几种常用的变和弦，如：升五音的属和弦、增六和弦、增五六和弦与增三四和弦等。目前介绍前面四类共同和弦的应用方法，后面几种变和弦的转调方法将在以后等音转调中介绍。

下面根据四种转换音级与功能的方法分别介绍应用三和弦(包括适当的七和弦)的远关系转调。

1. 前调自然音和弦等于后调自然音和弦。

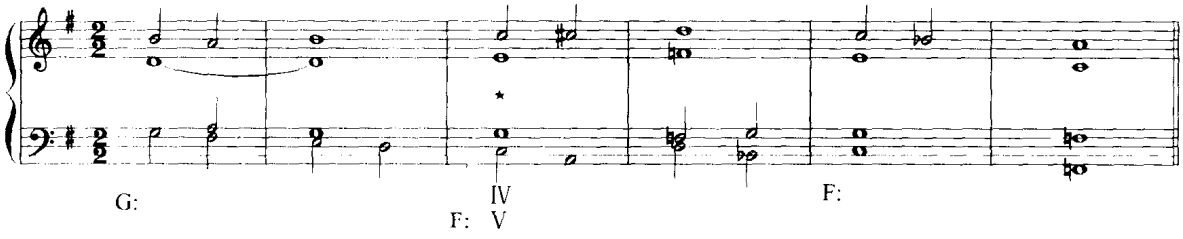
这种方法在远关系调中只适用于相差两个调号的调性之间，如C大调的Ⅴ级可转换为D大调的Ⅳ级与b小调的Ⅵ级；Ⅲ级可转换为D大调的Ⅱ级与b小调的Ⅳ级。C大调的Ⅳ级可转换为♭B大调的Ⅴ级与g小调的Ⅶ级；Ⅱ级可转换为♭B大调的Ⅲ级与g小调的自然Ⅴ级。属于自然音的七和弦，也包括在内。

例 709

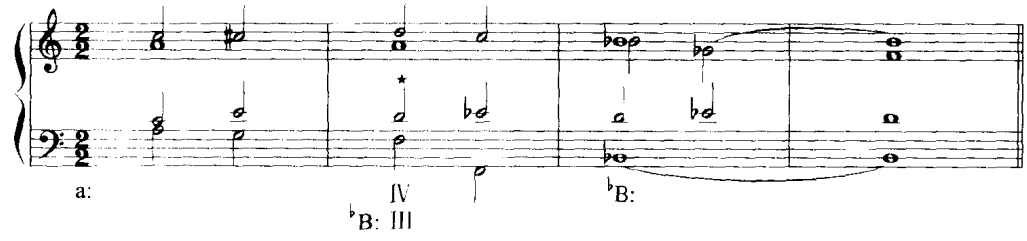


通过上述自然音和弦在音级与功能上的转换即可转入新调，按新调的和声进行要求继续下去。

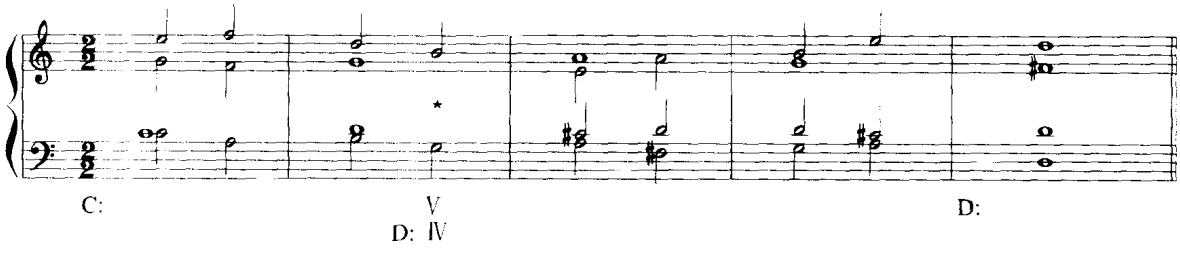
例 710



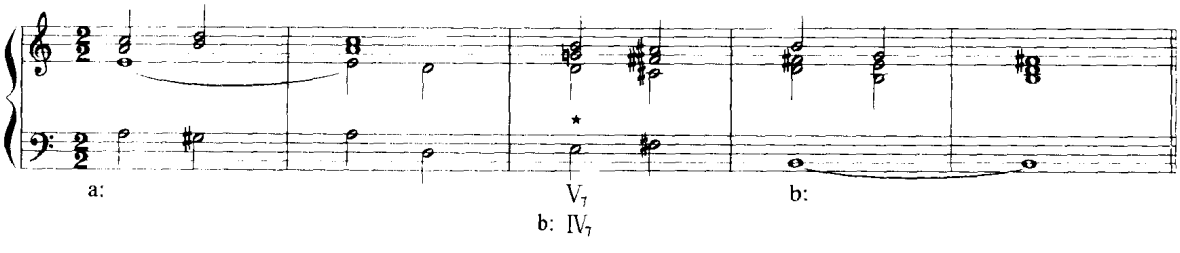
例 711



例 712

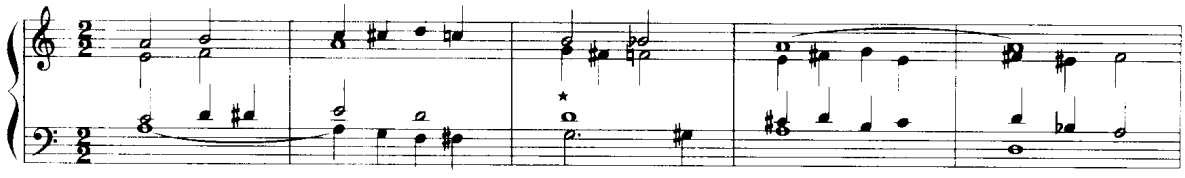


例 713



在转调过程中可以应用向共同和弦的离调、声部的半音进行以及其他变化和弦等。在转调过程中所应用的和弦外音，需有利于向新调的过渡，可采用适合于新调特性的和弦外音。

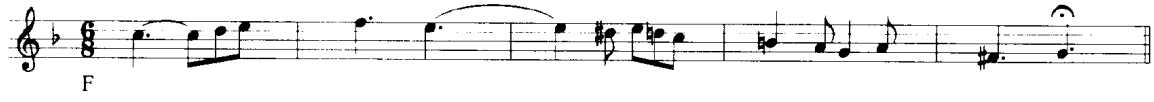
例 714



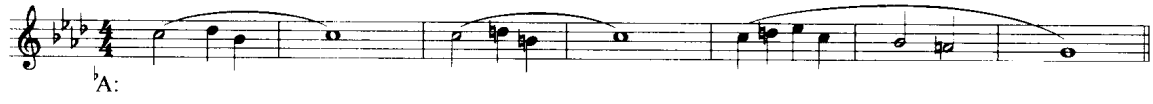
习题二十四

一、为下列旋律写作远关系转调的和声练习。

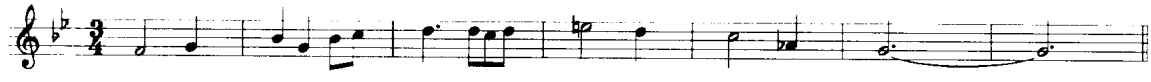
1



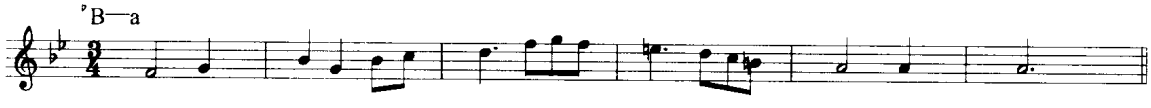
2



3

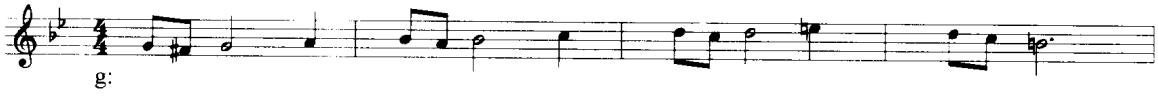


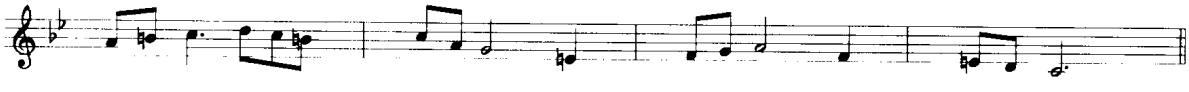
4



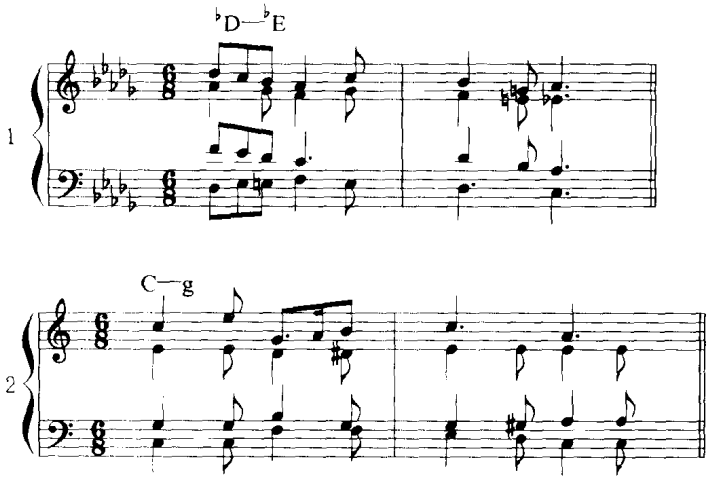
5

6





二、根据指定调性为下列开端写作转调练习(八小节以上)。



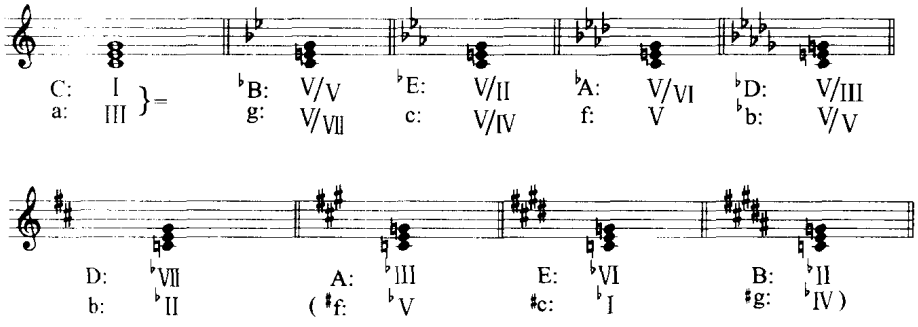
第二十四章　远关系调性的转调(二)

2. 前调自然音和弦等于后调变音和弦。

将前调的某一自然音和弦转换为新调的某一常用的变音和弦然后引向新调。

(1) 前调某一自然音大三和弦可转换为新调的某一副属和弦、同名大小调交替的♭Ⅲ、♭Ⅵ与♭Ⅶ级、♭Ⅱ级和弦等,如下例:

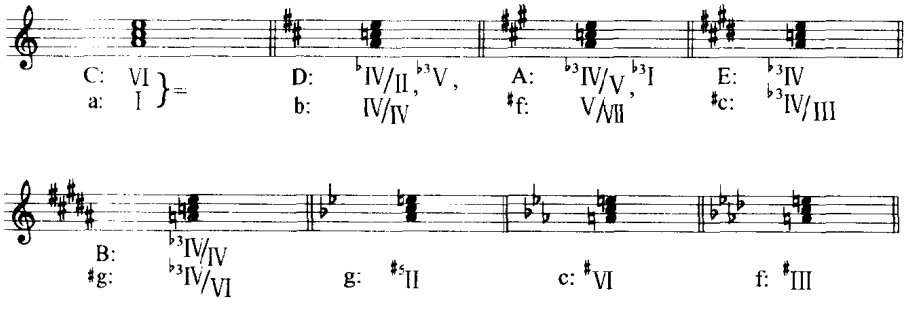
例 715



前调的其他自然音大三和弦,如大调的Ⅳ级、Ⅴ级,小调的Ⅵ级、Ⅶ级等,可用相同方法转换,不另举例。

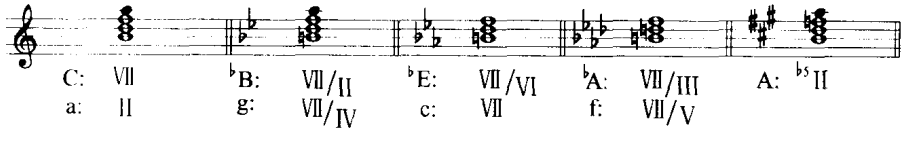
(2) 前调某一自然音小三和弦可转换为新调的小副下属和弦、同主音大小调或小大调交替和弦,如下例:

例 716



(3) 前调某一自然音减三和弦可转换为新调的Ⅶ级(在小调为和声小调式Ⅶ级)、Ⅱ级(和声大调式Ⅱ级)、副属Ⅶ级,如下例:

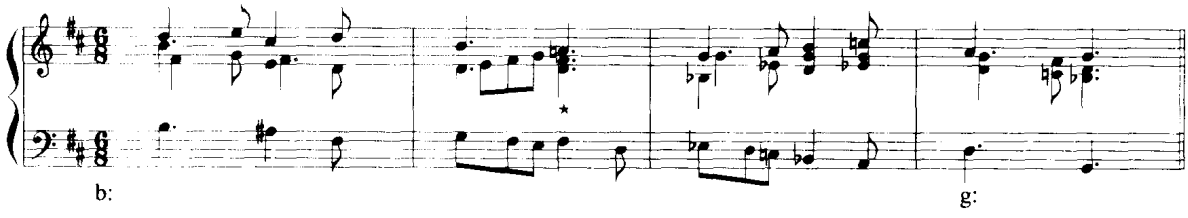
例 717



上述各种共同和弦转换为新调的音级与功能后，即按照新调的和声进行要求继续下去，确立新调。在作为共同和弦的大三和弦或小三和弦之前，可应用副属和弦或重属变和弦等以强调共同和弦的作用。

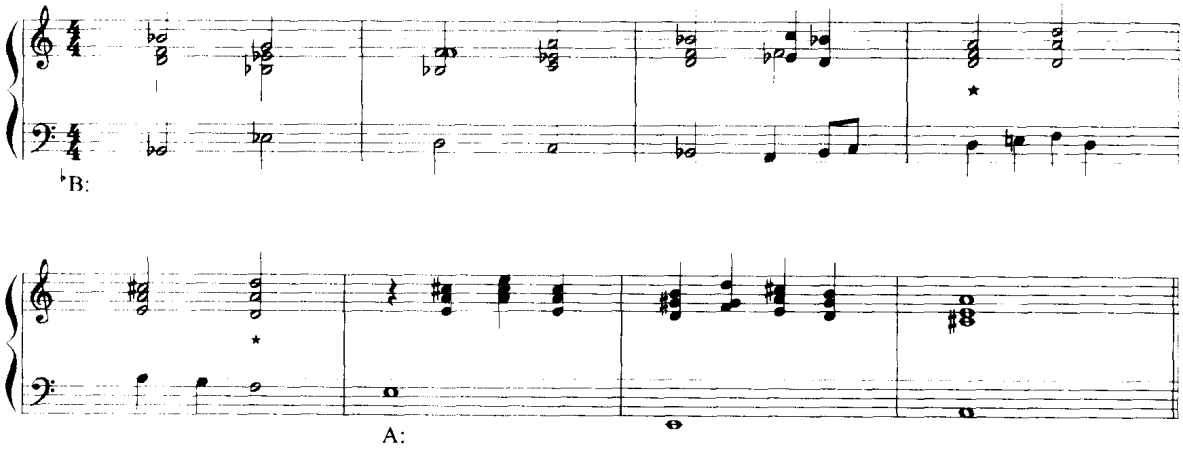
以下是这类转调方法的三首例题：

例 718

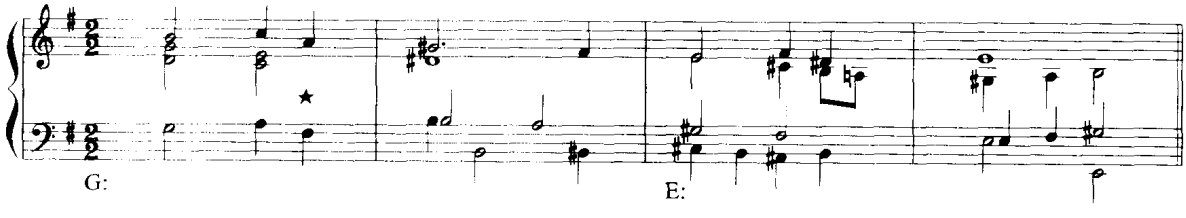


例 719

S・克莱尔：《和声学》

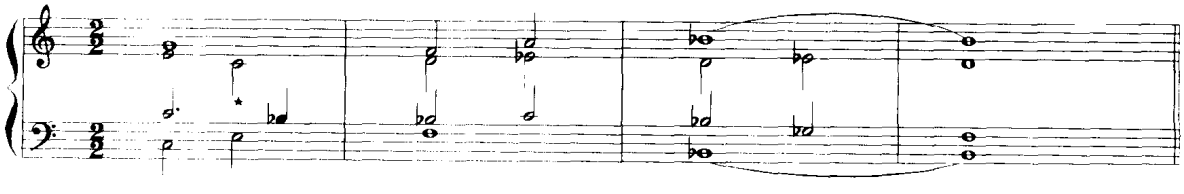


例 720

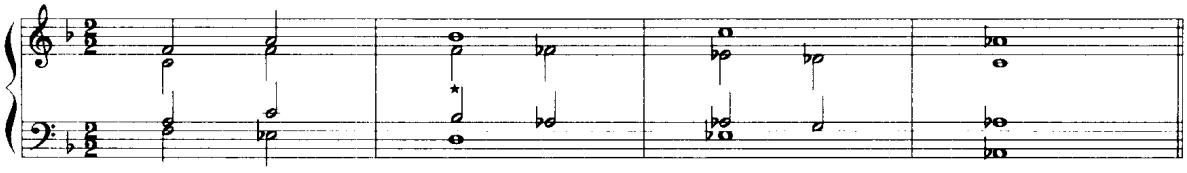


当前调大三和弦作为新调的副属和弦时，可进入它的临时主和弦，然后以新调的终止式进行确立新调。这类大三和弦并可通过声部进行引出小七度音，形成副属七和弦。下面三例为这类方法的和声写作例题：

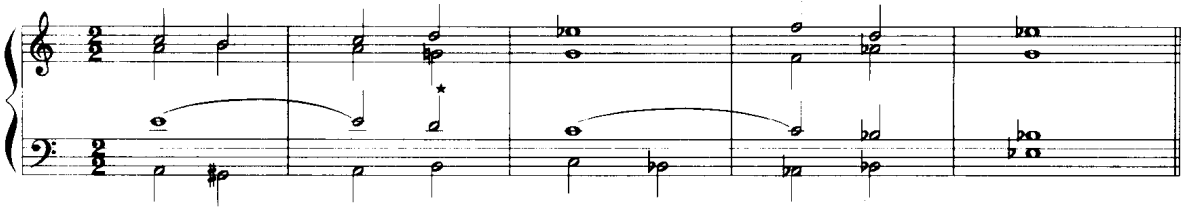
例 721



例 722

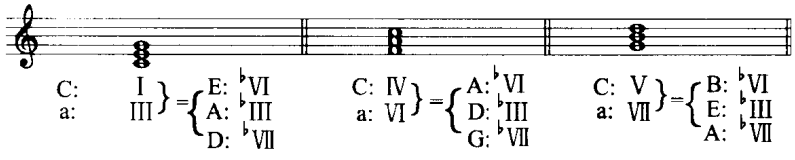


例 723



原调的自然音大三和弦作为新调的♭Ⅵ级、♭Ⅲ级与♭Ⅶ级和弦时可转向升号方向调性。

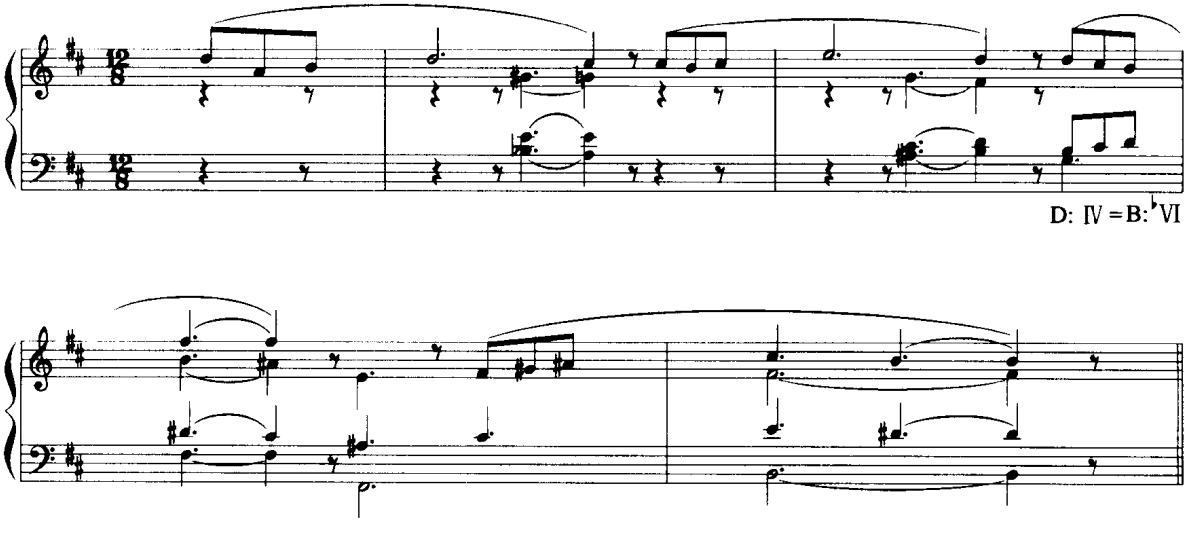
例 724



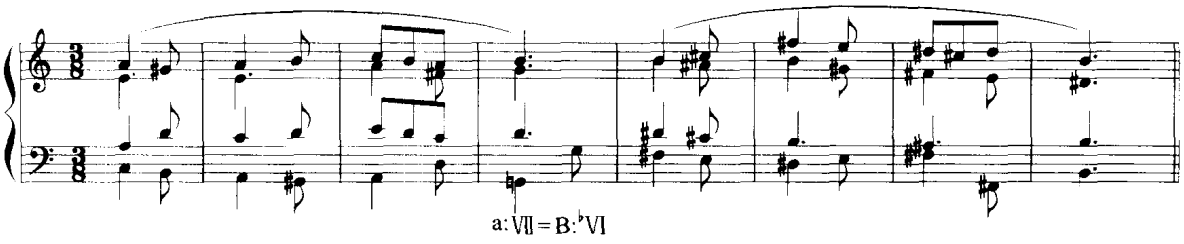
一般以转换为新调♭Ⅵ级的较常用,它便于引向新调的终止式进行。

以下为这类转调的两首和声写作例题:

例 725



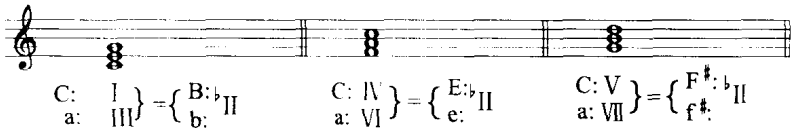
例 726



由于♭Ⅱ级那不勒斯和弦在创作中的长期应用,形成了由♭Ⅱ—$V_{(7)}$—Ⅰ构成的复式正格进行的规律。这种和声进行应用到转调,成为一种特殊的转调方法。这种转调方法能适用于近关系转调或远关系转调。将原调的某一自然音大三和弦作为新调的♭Ⅱ级和弦,接以新调的终止式,是这种转调的方法之一。

下面以 C 大调(或 a 小调)三个自然音大三和弦为例作音级的转换。

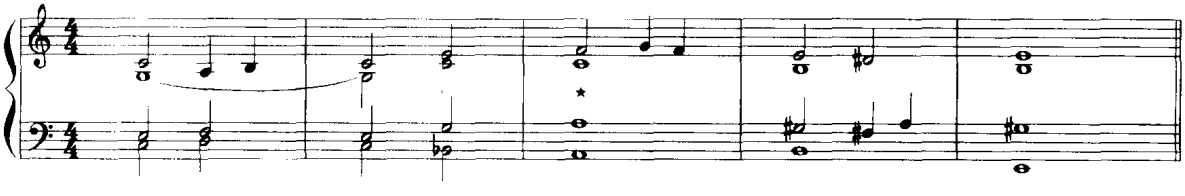
例 727



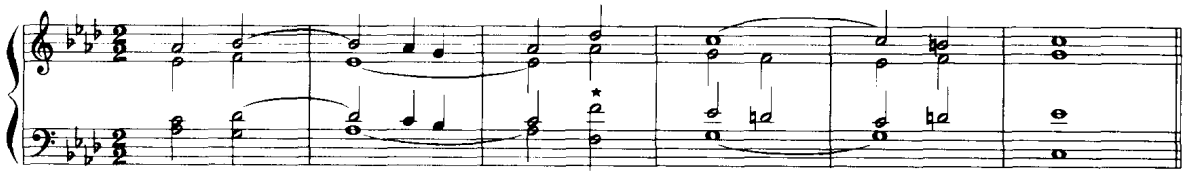
从上例的音级转换情况,说明新调是共同和弦低半音的调性(大调或小调)。

下面是这类转调方法的例题:

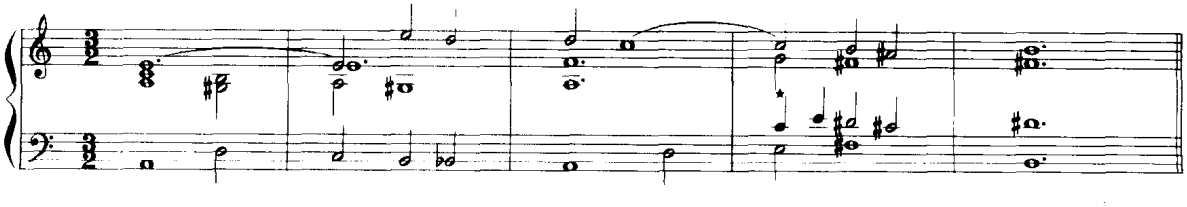
例 728



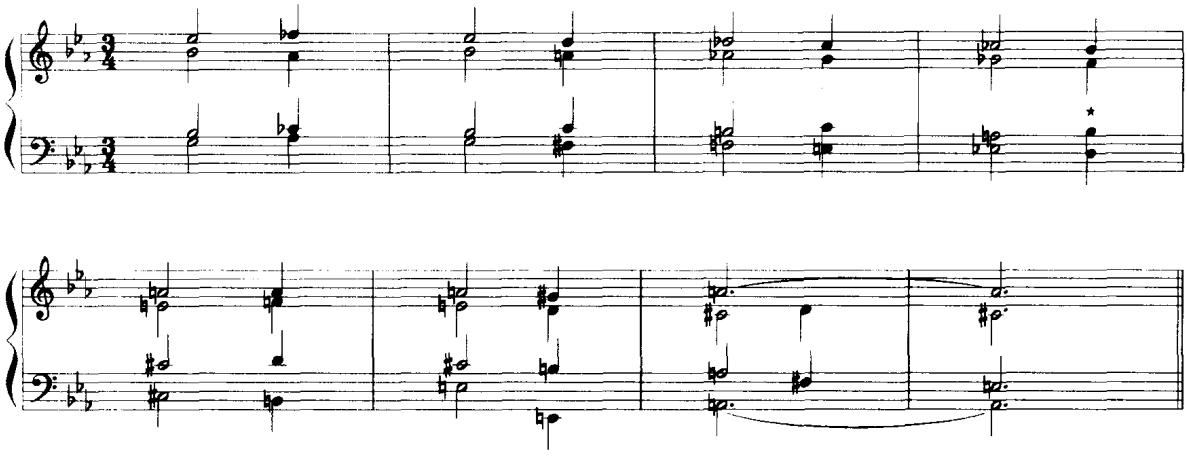
例 729



例 730



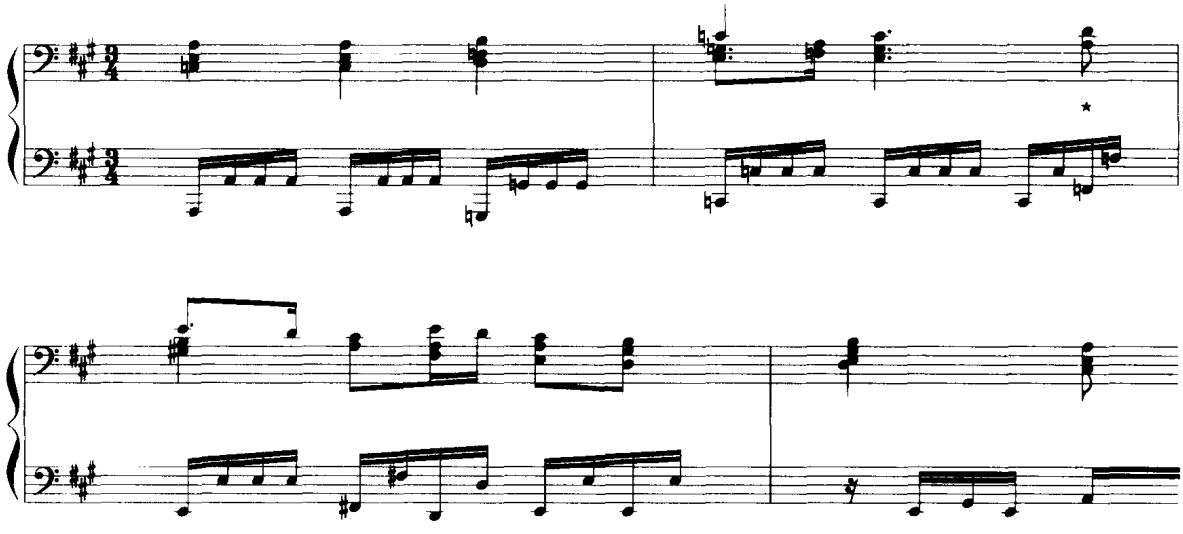
例 731



以下是作品中这类转调的片断谱例。

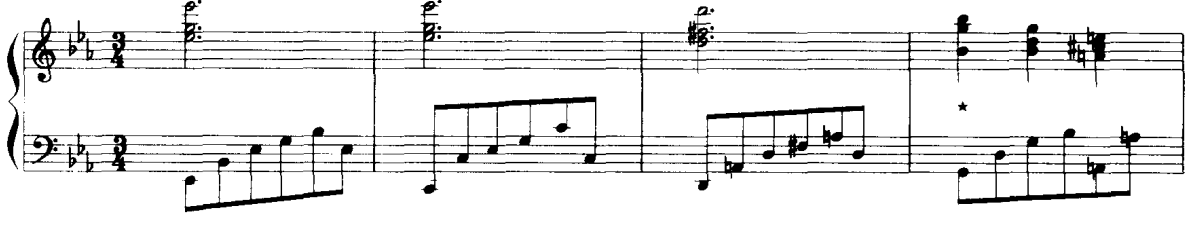
例 732

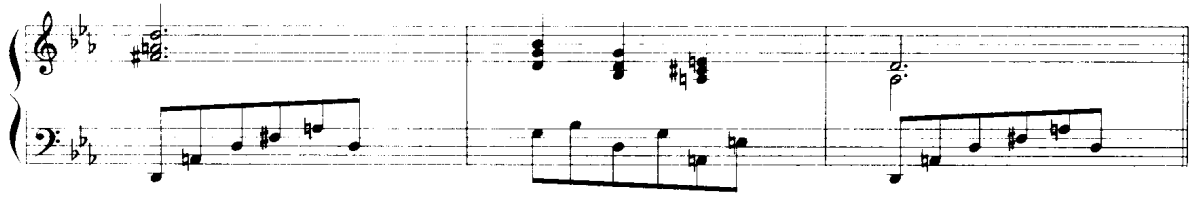
舒柏特：《♭B大调奏鸣曲》



例 733

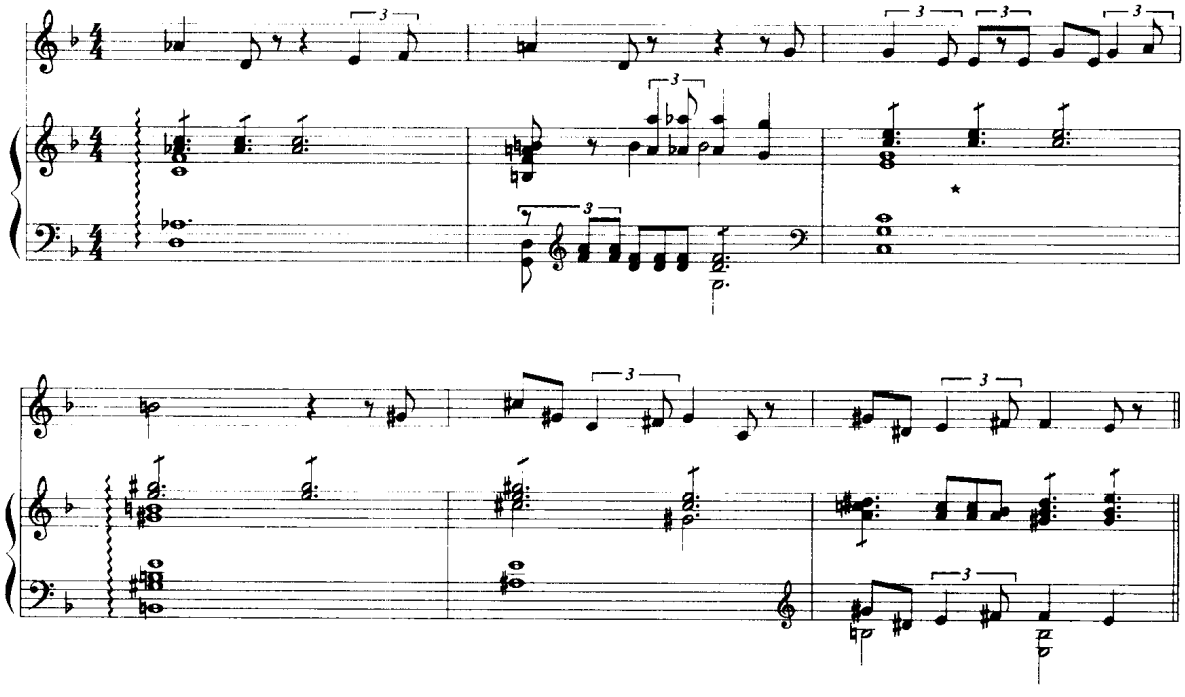
勃拉姆斯：《安魂曲》





例 734

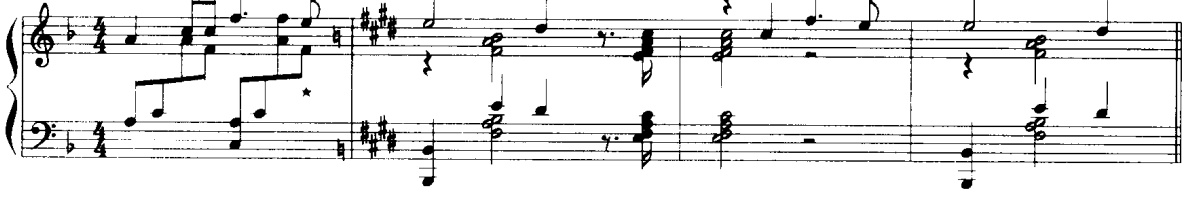
拉赫玛尼诺夫：《清晨》



例 734 为前调(C 大调)的 Ⅰ 级作为后调(E 大调)的♭Ⅵ级而转向新调。

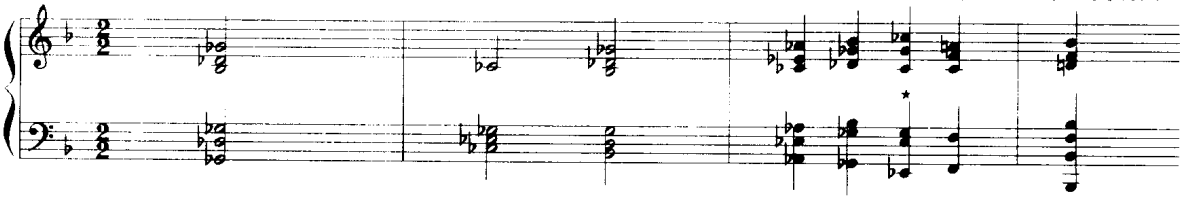
例 735

李斯特：《当我安睡时》



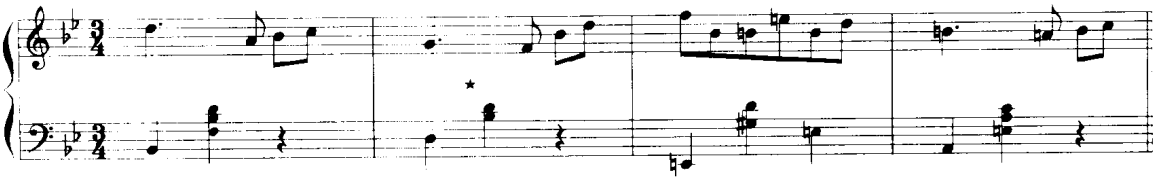
例 736

勃鲁克纳：《第五交响曲》



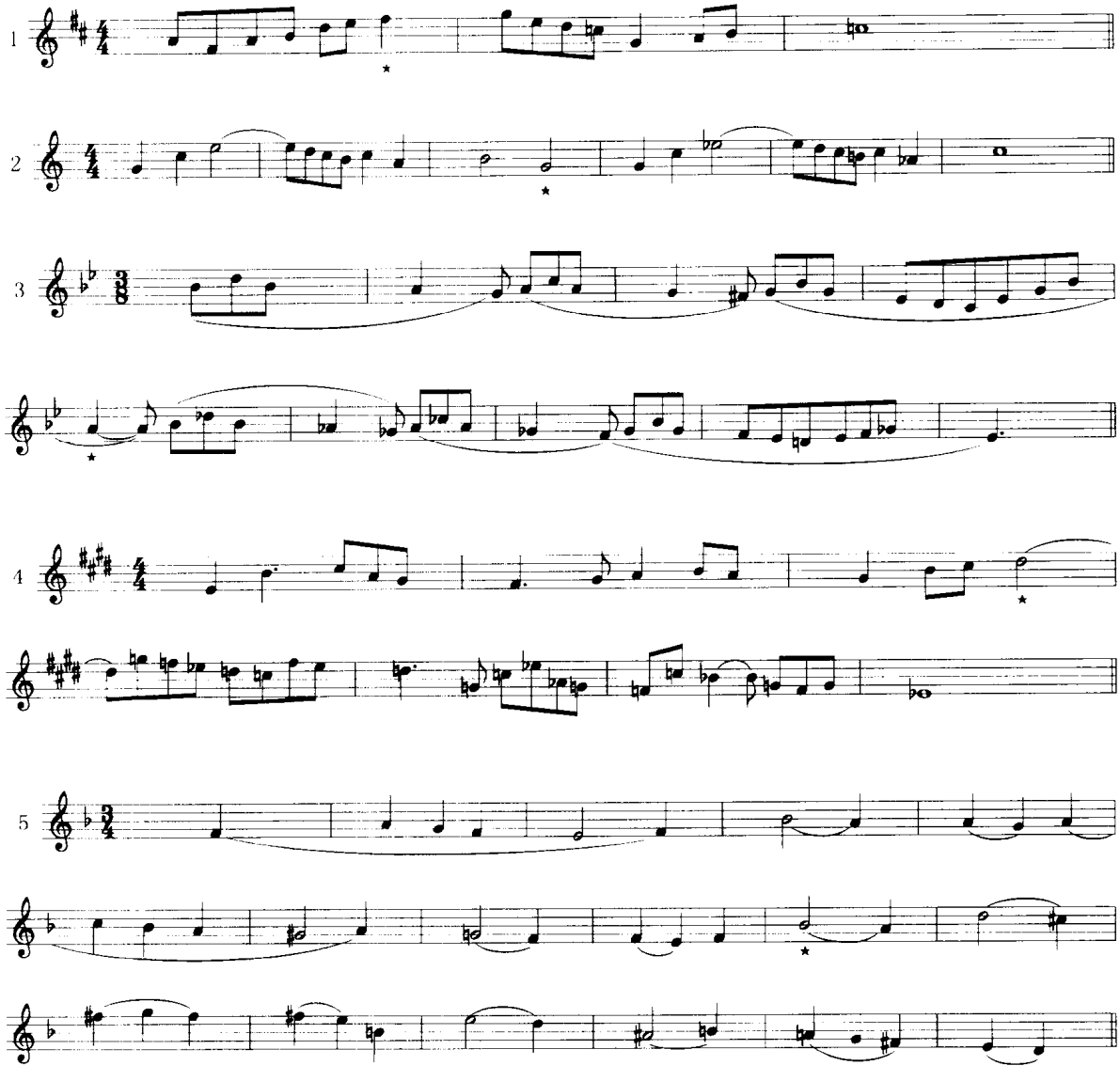
例 737

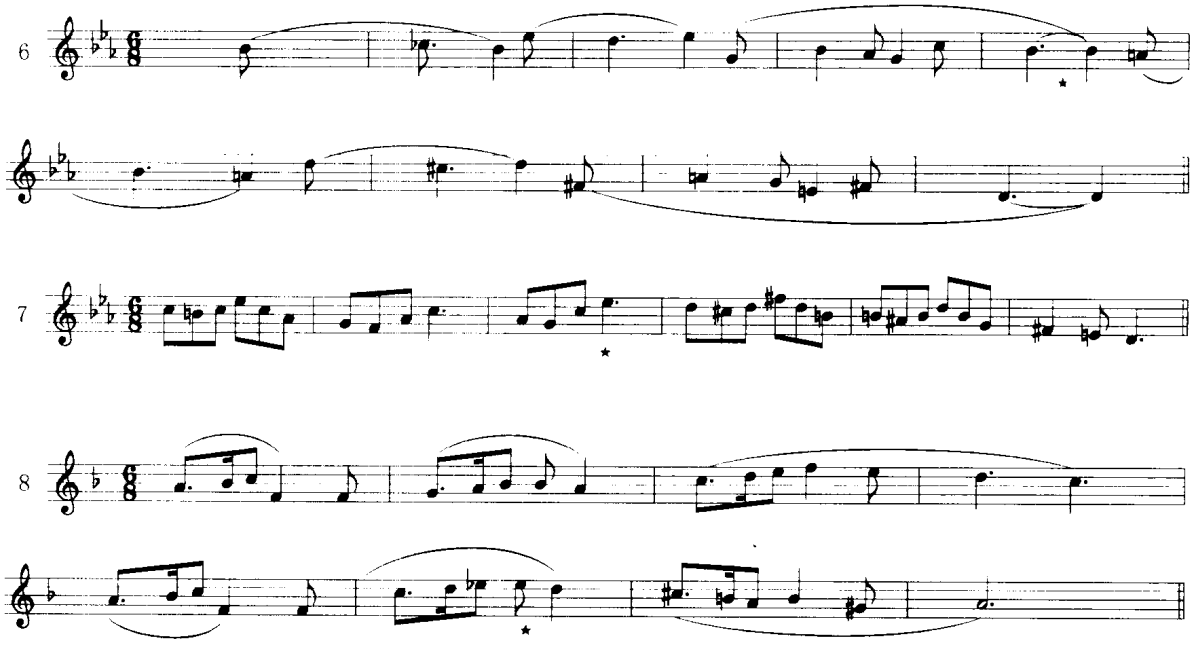
格里格:《圆舞曲》



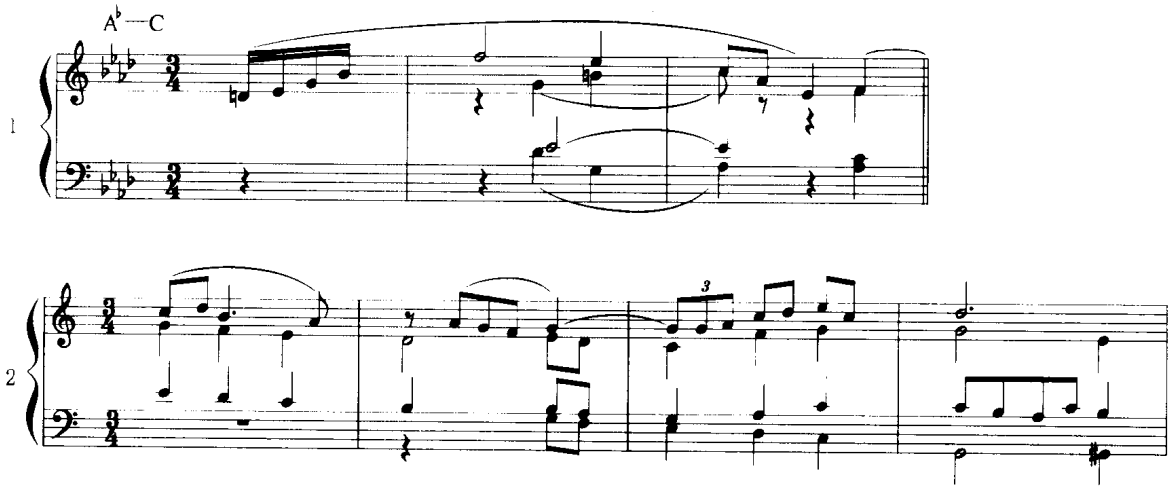
习题二十五

一、为下列旋律写作四部和声,应用本章介绍的转调方法。星号处为共同和弦。



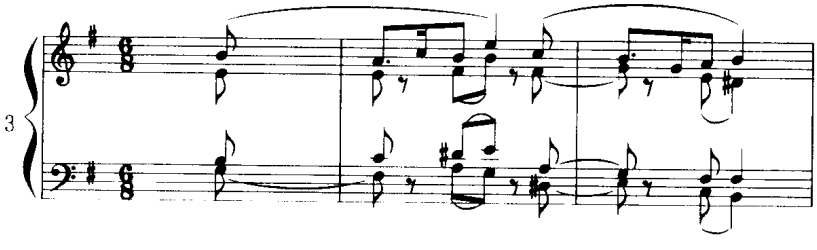


二、根据指定调性为下列开端写作转调练习。



(一) 转向 A 大调

(二) 转向降 A 大调



(一) 用原调Ⅵ级等于新调♭Ⅱ级，转入 B 大调。

(二) 用原调自然Ⅶ级等于新调♭Ⅱ级，转入♯c 小调。

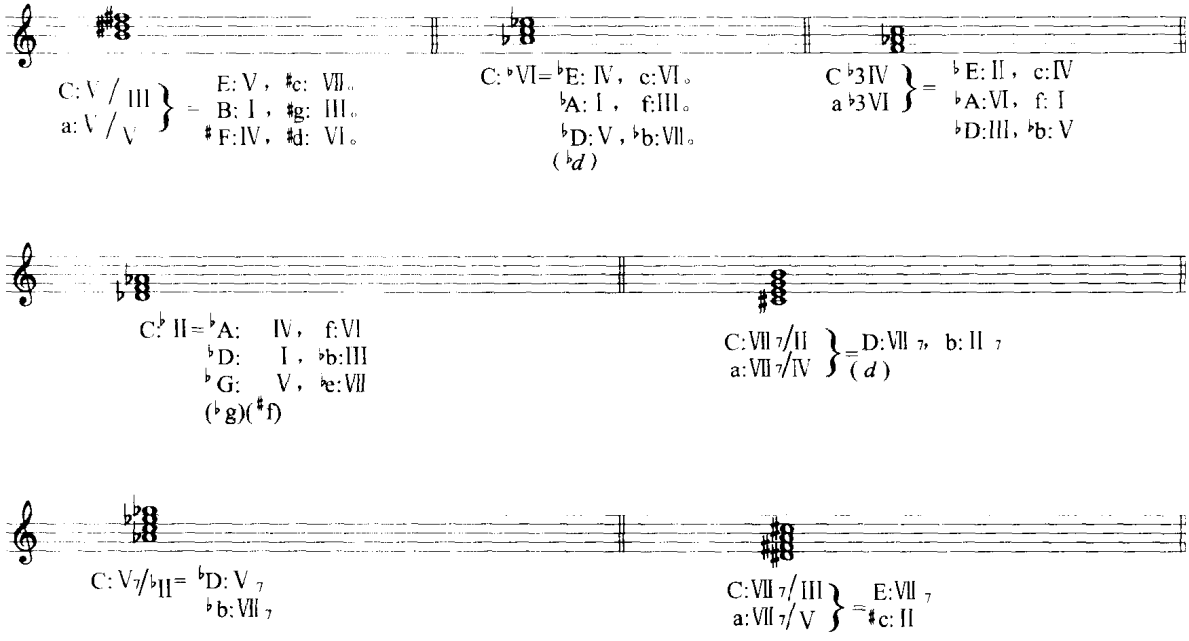
(三) 用原调自然Ⅲ级等于新调♭Ⅱ级，转入♯F 大调。

第二十五章　远关系调性的转调(三)

3. 前调变音和弦等于后调自然音和弦。

在前调的变音和弦中,常用作这类转调的共同和弦者有:副属和弦、同主音大小调交替和弦(特别是大调的小下属和弦与♭Ⅵ级大三和弦更为常用)与♭Ⅱ级大三和弦。凡属大三和弦性质的变音和弦可转换为新调大调的Ⅰ级、Ⅳ级与Ⅴ级或新调小调的自然Ⅲ级、Ⅶ级与Ⅵ级。小三和弦性质的变音和弦可转换为新调大调的Ⅱ级、Ⅲ级与Ⅵ级或新调小调的Ⅰ级、Ⅳ级与自然小属和弦。减三和弦性质的变音和弦可转换为新调大调的Ⅶ级或新调小调的Ⅱ级、和声小调式的Ⅶ级。凡带有七度音的变音和弦可转换为新调相应的自然音七和弦。下面以C大调和a小调的某些变音和弦为例说明它们的音级转换的可能性。

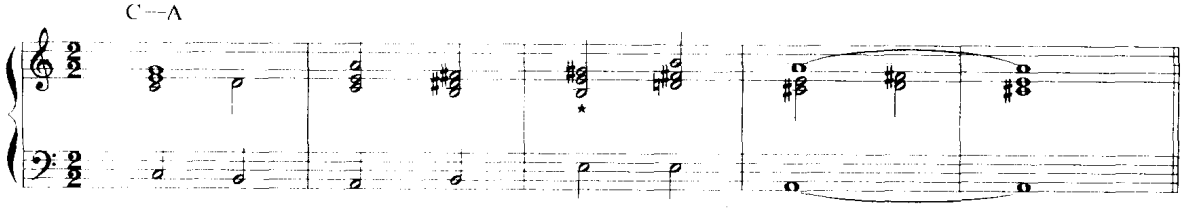
例 738



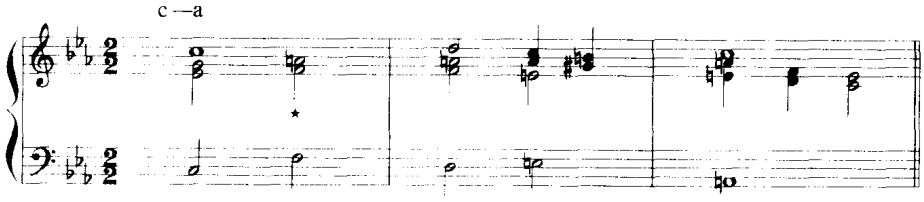
上述图表说明凡属原调大三和弦、小三和弦性质的变音和弦可转向三种不同调号的新调。减三和弦和七和弦性质的变音和弦转向新调的范围较少。

以原调副属和弦为共同和弦的转调,根据它在新调中的功能或音级而确定和声继续进行的方法。如等于新调的主和弦,则可接以新调的下属和声或属和声;如等于新调的下属和弦,则可接以新调的属和声或重属和弦与变和弦等。如等于新调的属和弦,则可接以新调的阻碍进行或不完满终止等以加强新调的作用。下面是这类转调的几首简单例题:

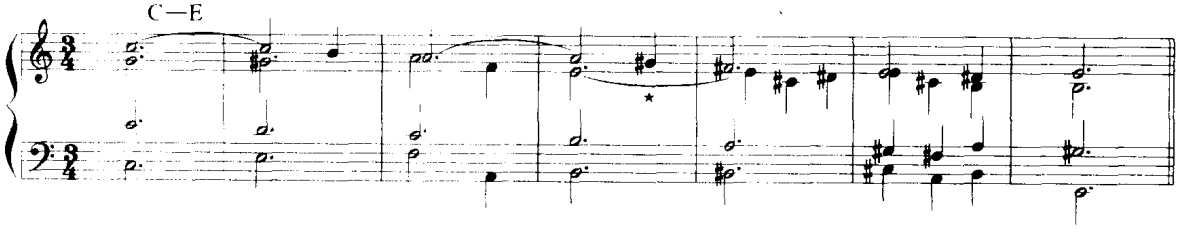
例 739



例 740

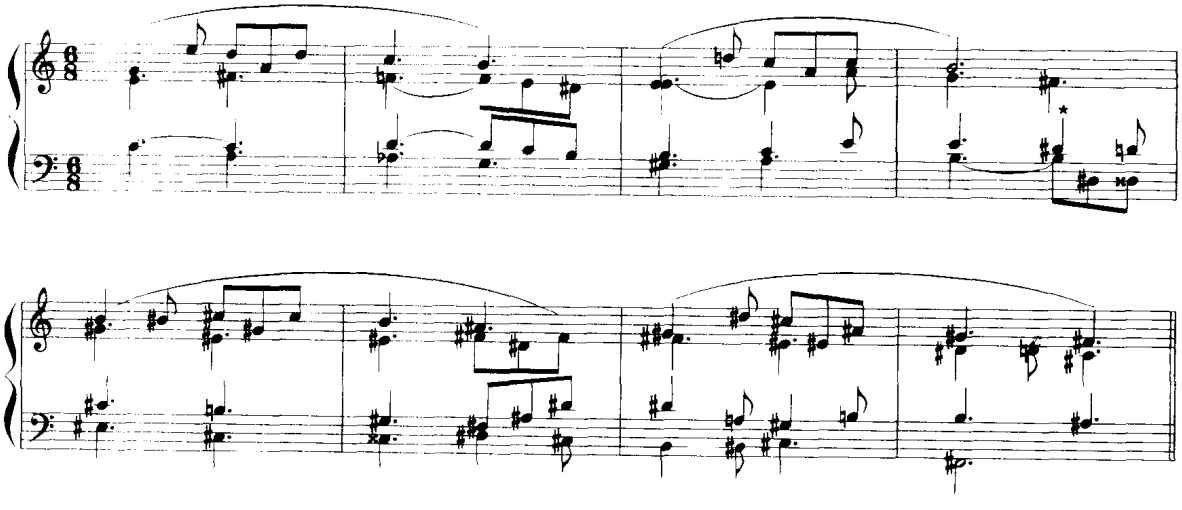


例 741



下面是这类转调的一首和声写作例题，自 C 大调转向♯F 大调，关系极远，以 Ⅴ/Ⅲ 作为♯F 大调的Ⅳ级而引向新调。

例 742

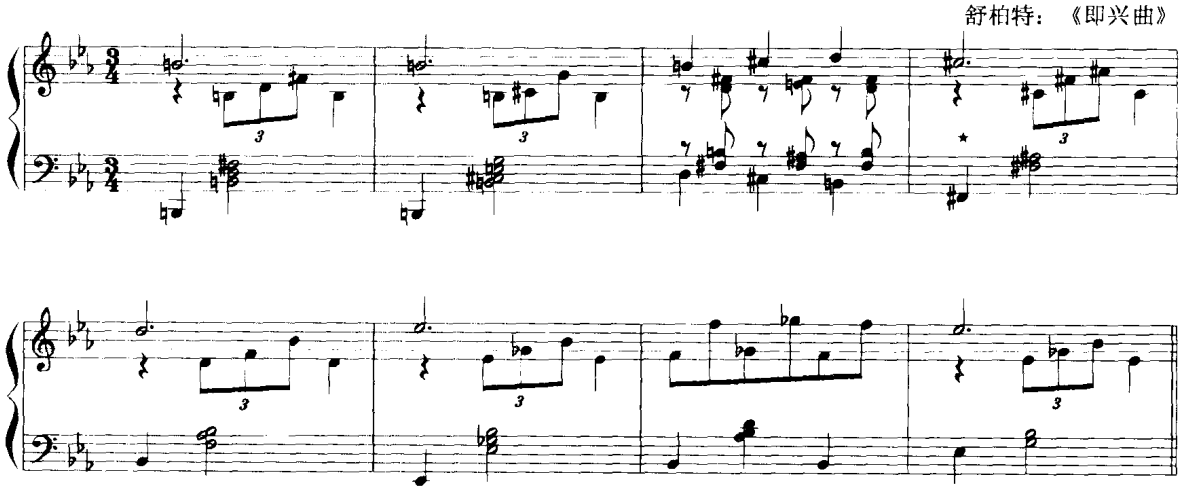


前两小节为C大调主——下属——属的和声进行。第三小节向a小调离调，第四小节停顿在a小调的重属和弦，亦即C大调的Ⅴ/Ⅲ。以此为转调的枢纽，引向♯F大调。后乐句整个在♯F大调。

下面是几首作品中应用这种转调方法的片断谱例。

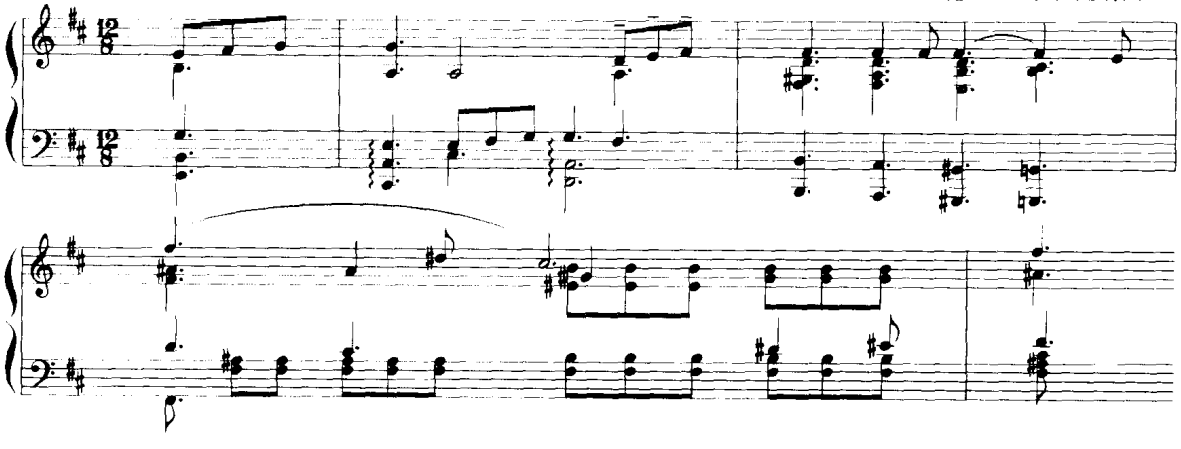
例743

舒柏特：《即兴曲》



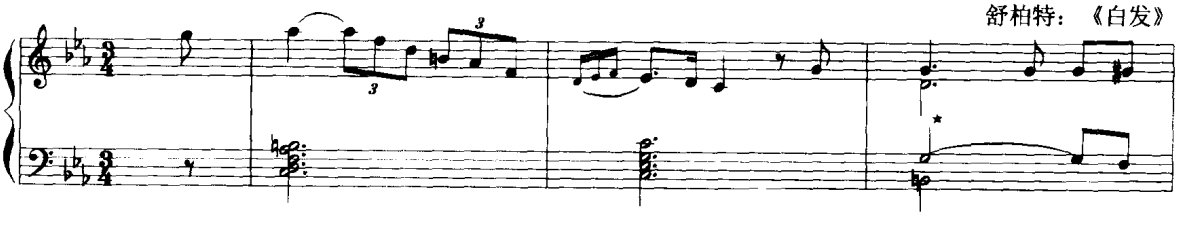
例744

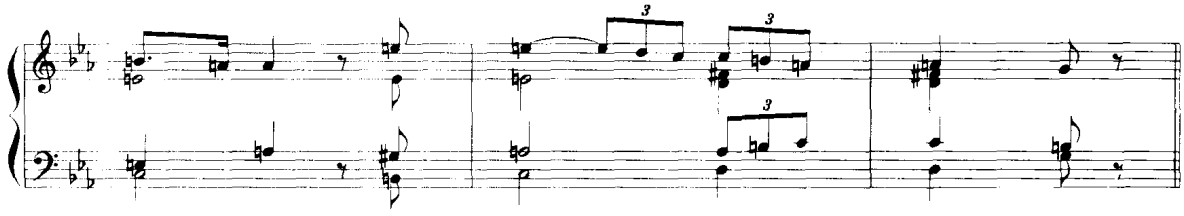
柴科夫斯基：《第五交响曲》



例745

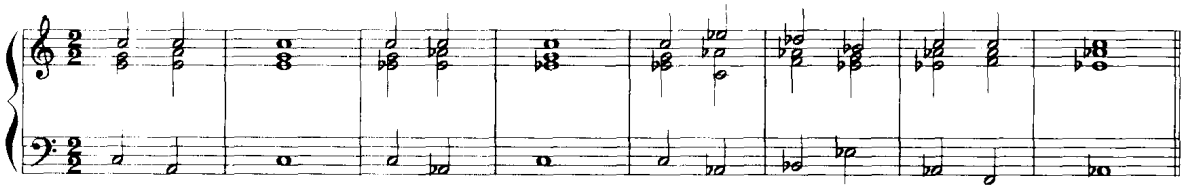
舒柏特：《白发》





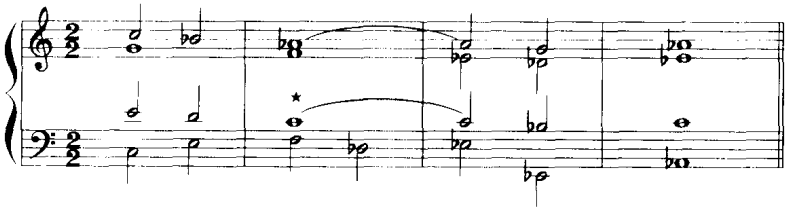
以原调同主音大小调交替和弦作为共同和弦的转调主要应用于原调为大调的转调中，大都转向降号方向的调性。

例 746

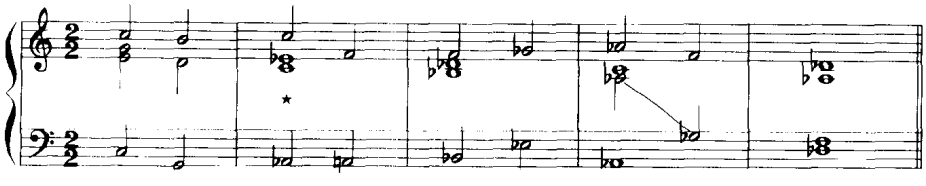


上例旋律以 C 音为支点音。前两小节为 C 大调，通过小主和弦而变为 c 小调，并进而转向♭A 大调，小主和弦转换为♭A 大调的Ⅲ级小三和弦。

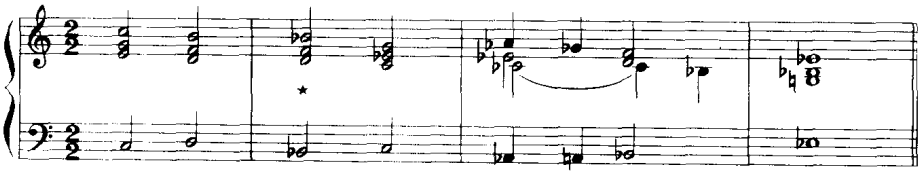
例 747



例 748



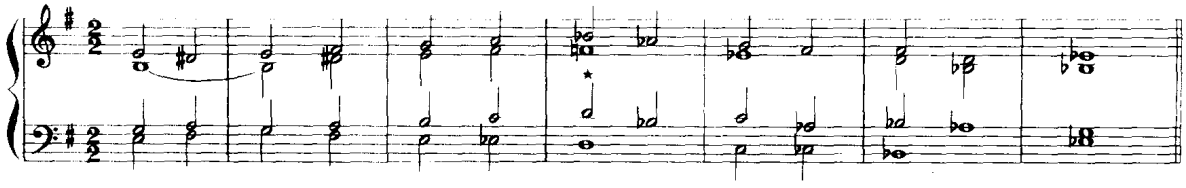
例 749



在小调向降号方向调性转调时，可经过平行大调的同主音大小调交替和弦。如下例，自 e 小

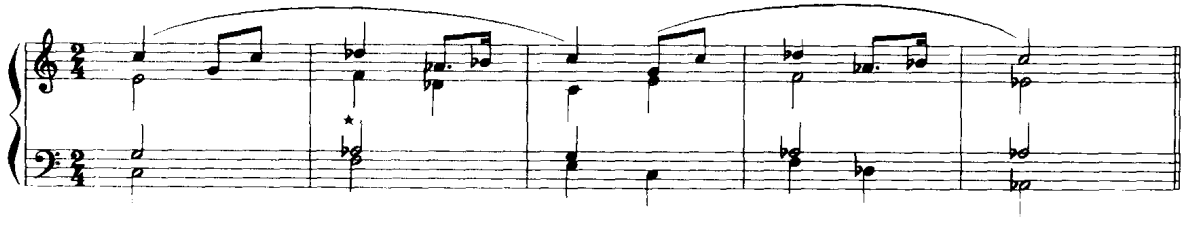
调开始，通过G大调的♭Ⅲ级作为♭E大调的Ⅴ级而转入新调。

例750

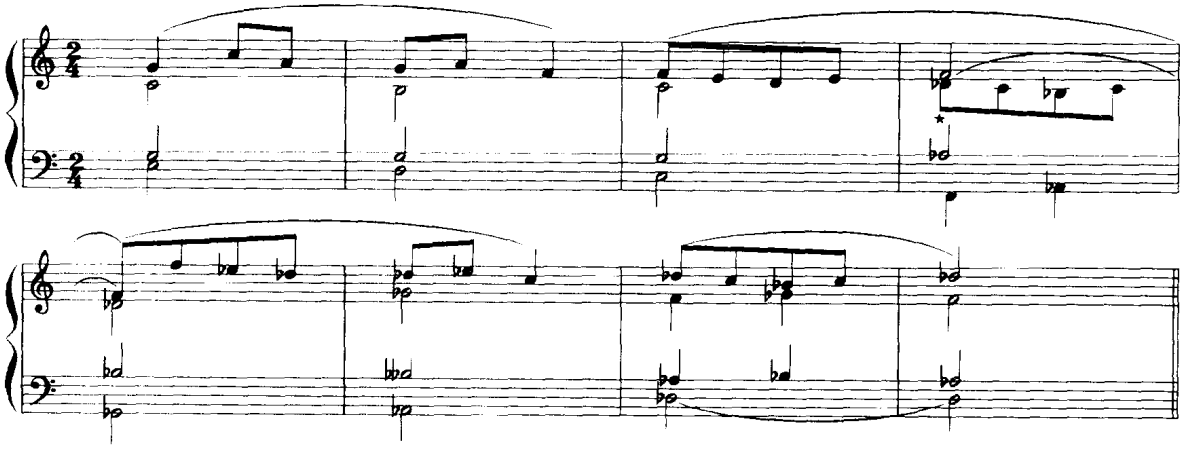


以原调的♭Ⅱ级大三和弦转换为新调大调的Ⅰ、Ⅳ或Ⅴ与新调小调的Ⅲ、Ⅵ或Ⅶ级，然后按新调的和声进行继续下去，确立新调。大调通过♭Ⅱ级可转向四个、五个或六个降号的调性。小调通过♭Ⅱ级可转向一个、二个或三个降号的调性。

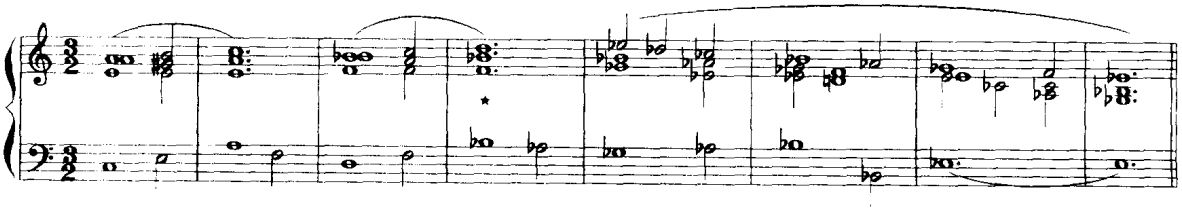
例751



例752



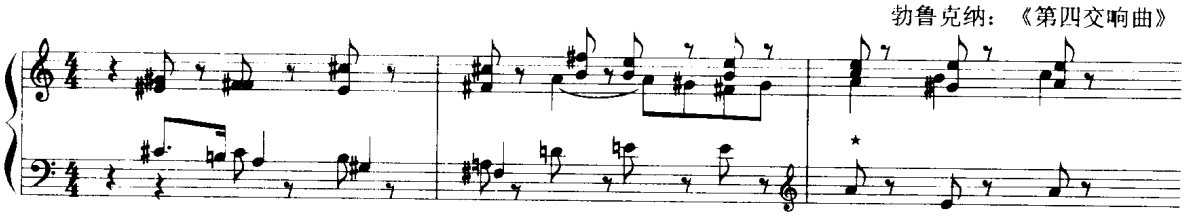
例753



下面是作品中应用同主音大小调交替和弦与♭Ⅱ级和弦进行远关系转调的片断谱例。

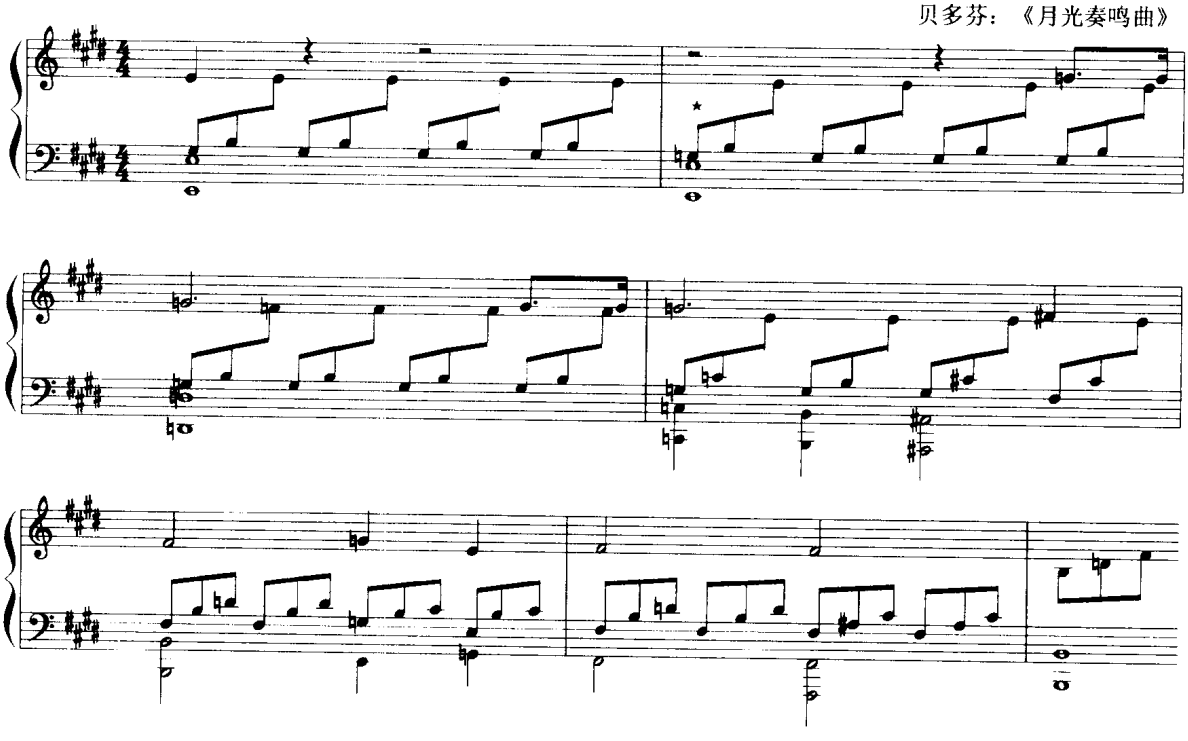
例 754

勃鲁克纳：《第四交响曲》



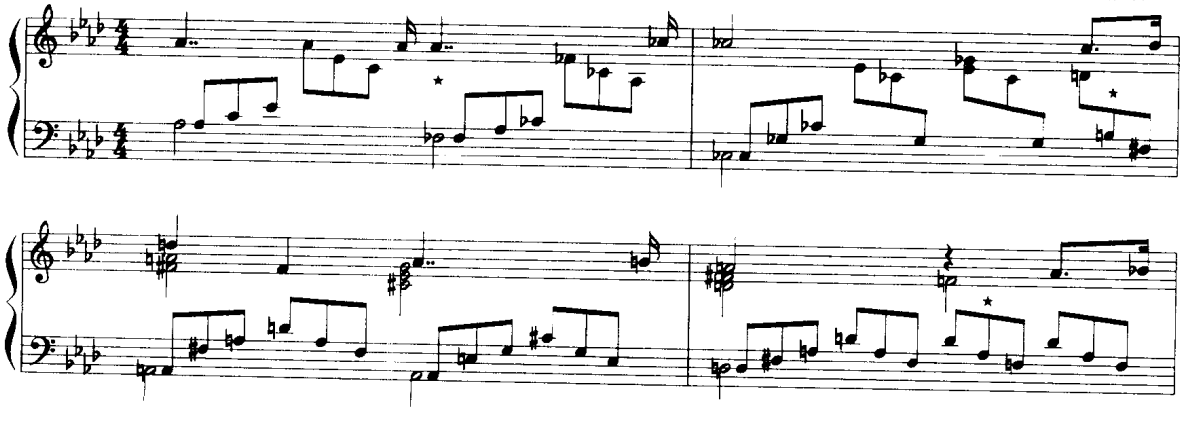
例 755

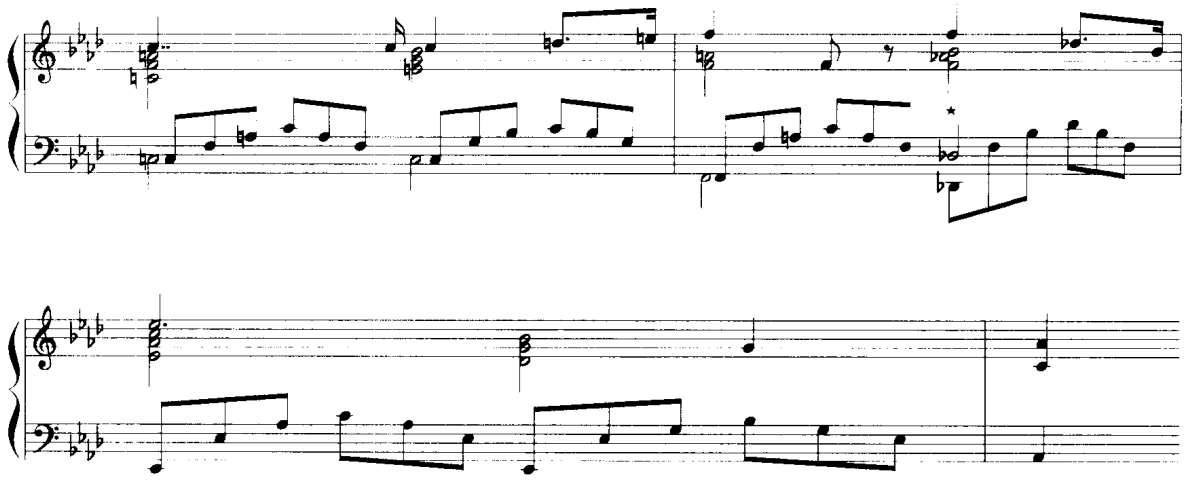
贝多芬：《月光奏鸣曲》



例 756

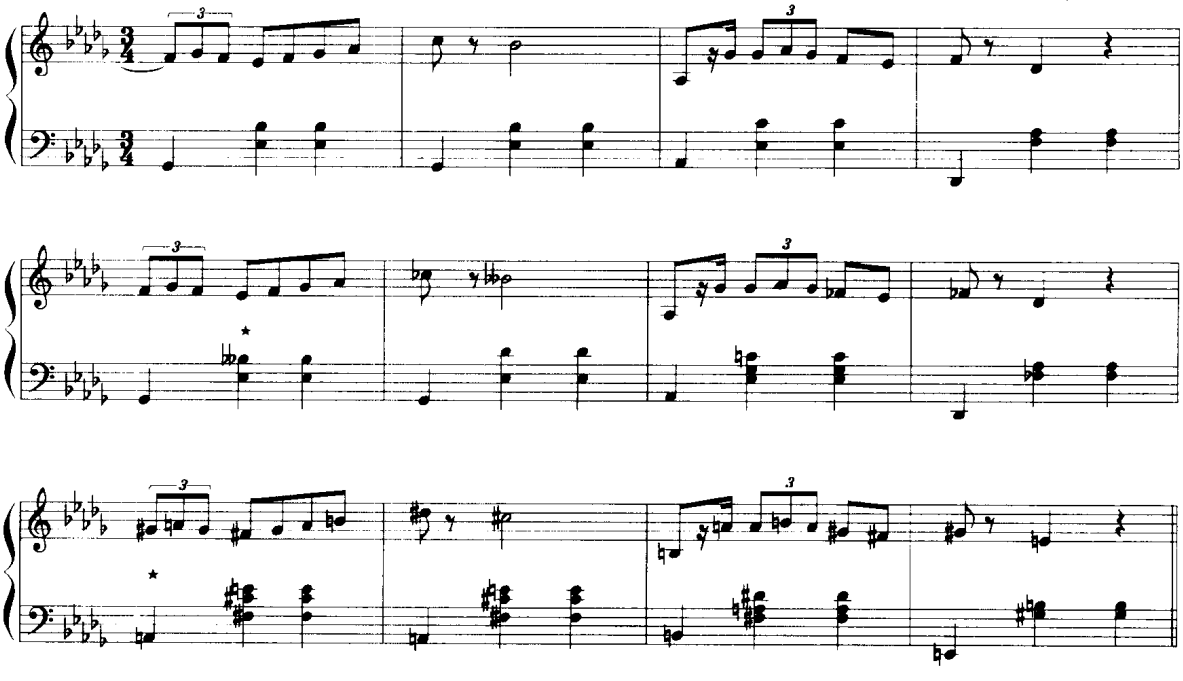
瓦格纳：《罗恩格林》





例 757

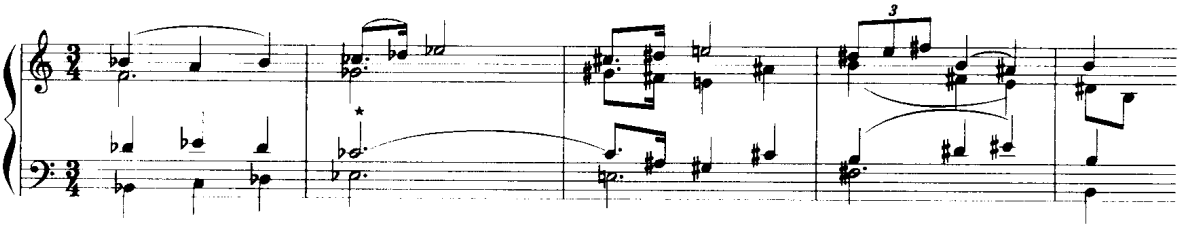
肖 邦：《玛祖卡》作品24之4



下面为应用♭Ⅱ级和弦转调的作品实例。

例 758

海 顿：《四重奏》作品16之6



例 759

贝多芬：《第九交响曲》

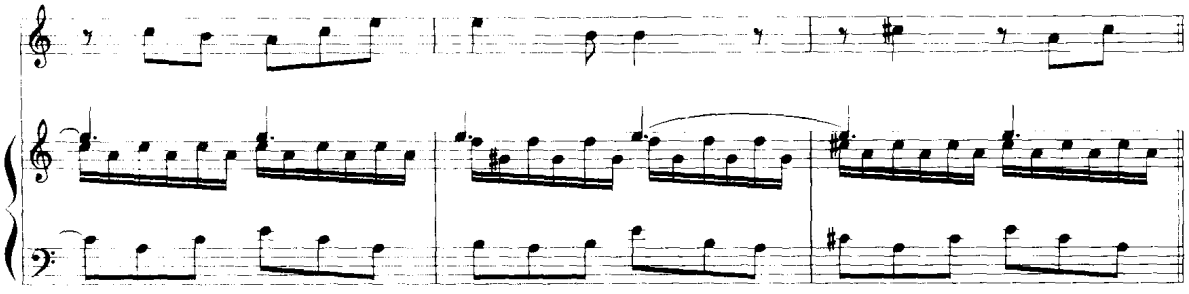
小调通过其大主和弦而转向新调，亦为应用同主音小大调和声的转调方法。

例 760

下例为作品中的片断谱例

例 761

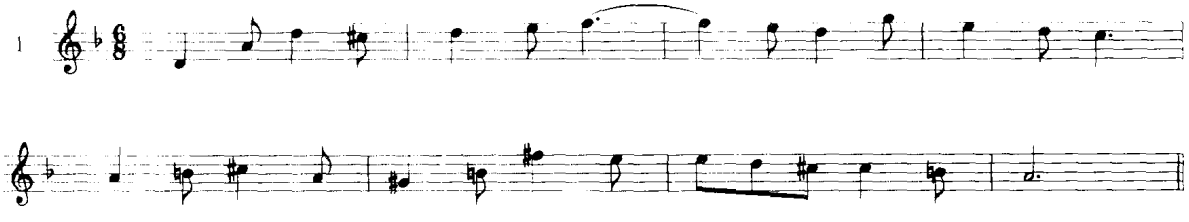
李斯特：《假如有美丽的草地》

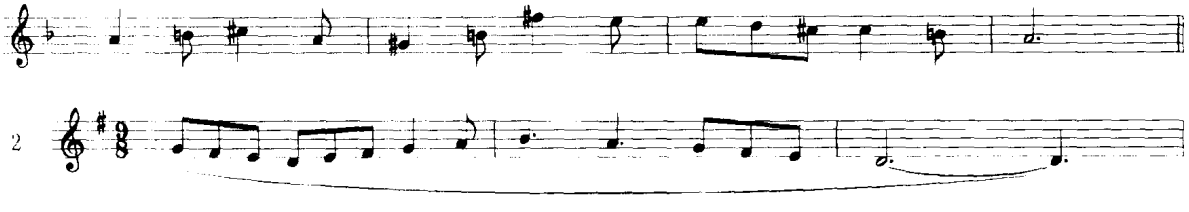


习题二十六

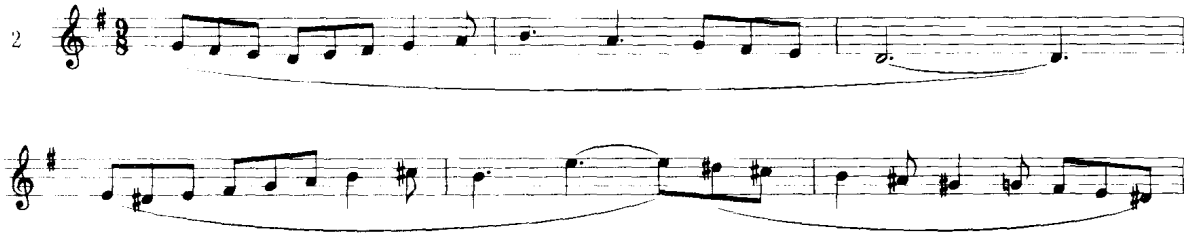
一、应用本章介绍的转调方法为下列旋律写作四部和声

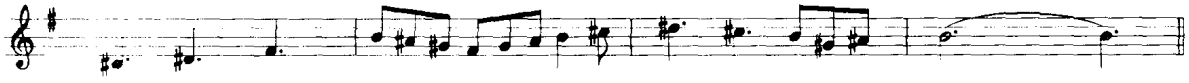
1



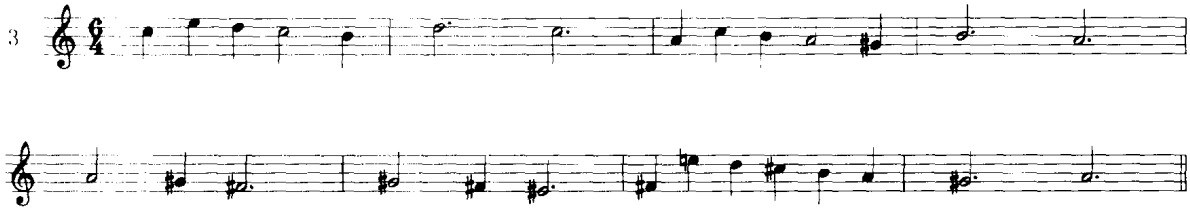


2

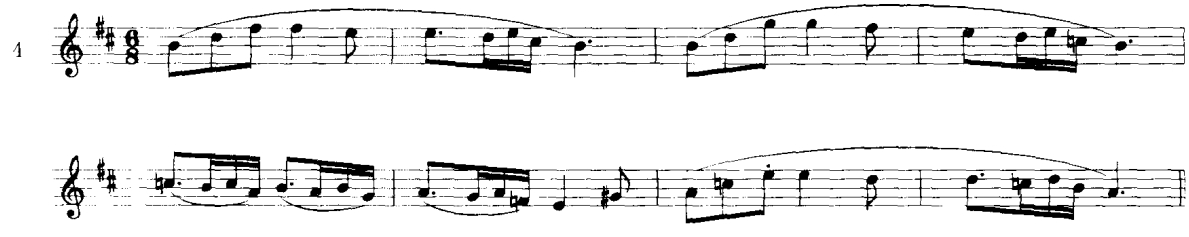


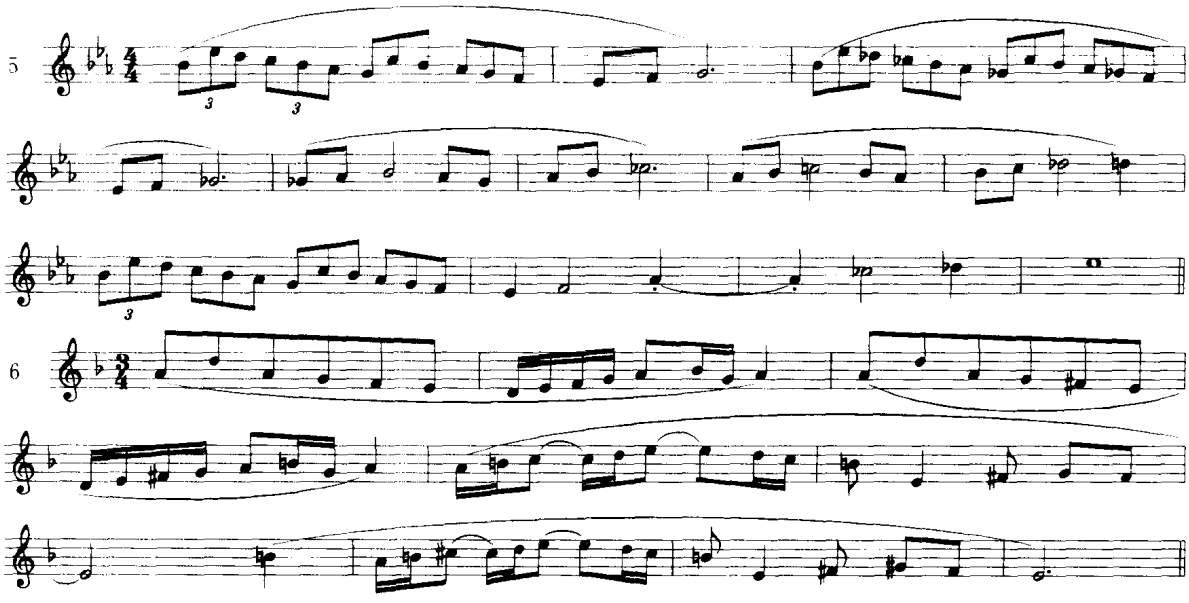


3

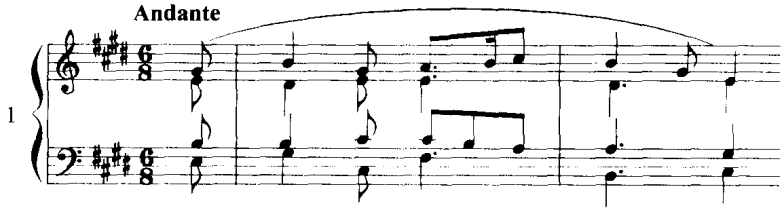


4





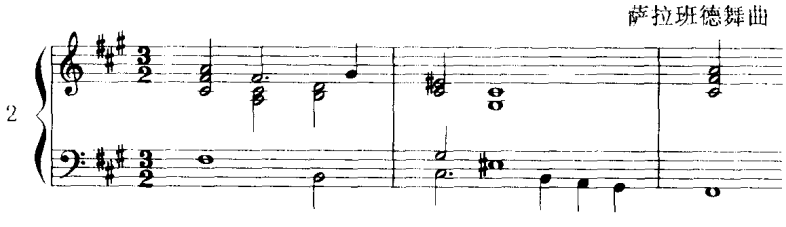
二、为下列开端写作转调练习。



(一)　转至e小调，

(二)　通过A转至a小调

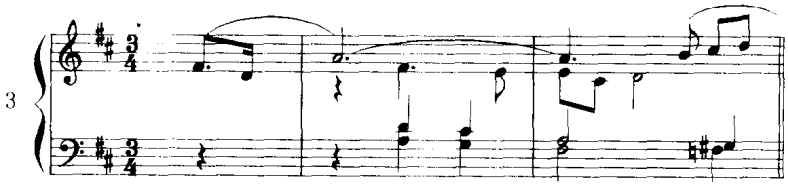
(三)　通过e转至D大调



(一)　转至B大调

(二)　转至♯d小调

(三)　转至C大调



用原调 ♭II 级和弦作为媒介，

转入：(一)　♭E大调　　(二)　♭A大调

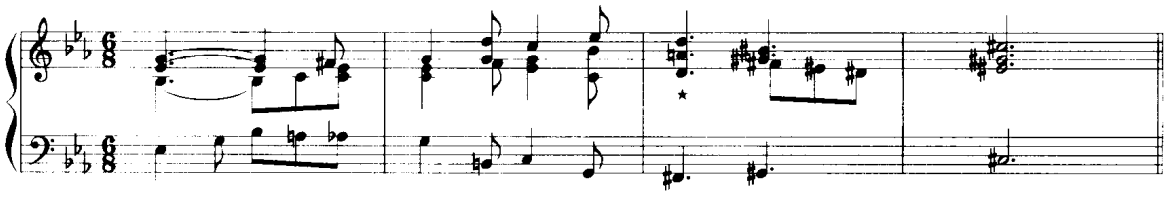
(三)　g小调　　(四)　♭b小调

第二十六章　远关系调性的转调(四)

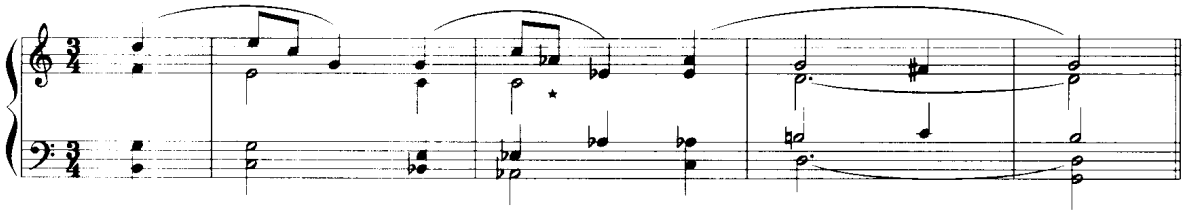
4. 前调变音和弦等于后调变音和弦。

这种转调方法是通过前调常用的变音和弦转换为新调相同结构的其他音级或其他类型的变音和弦而转向新调。如原调的♭Ⅵ级大三和弦转换为新调的♭Ⅱ级或♭Ⅲ级大三和弦，也可转换为新调的副属和弦等。在进入共同和弦后的处理方法与以前各种转调方法相同，按新调的和声进行要求继续下去，确立新调。下面为这类转调方法的和声写作例题。

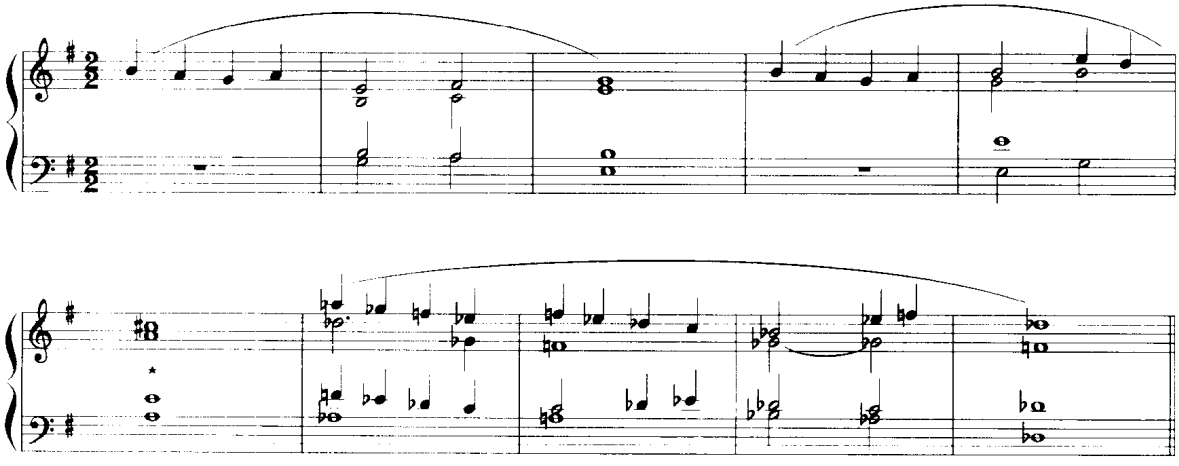
例 762



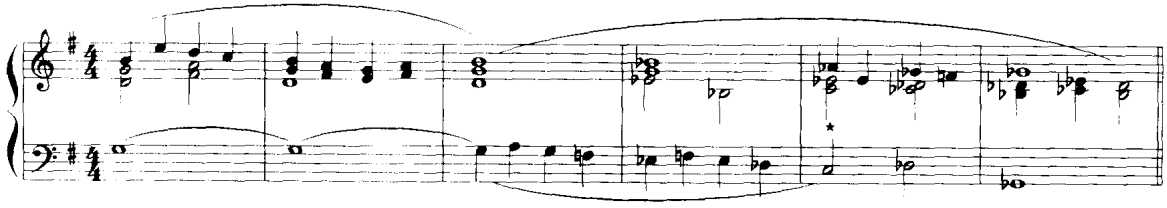
例 763



例 764



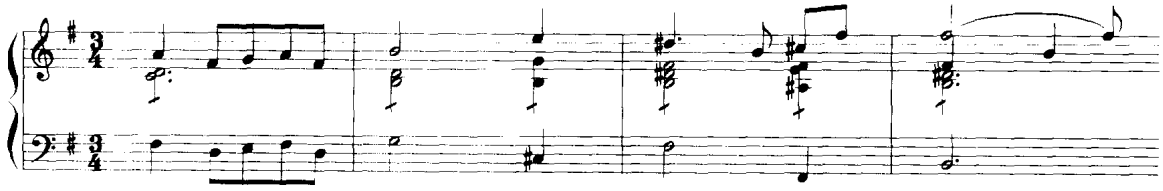
例 765



下面是作品中应用这种方法转调的片断谱例。

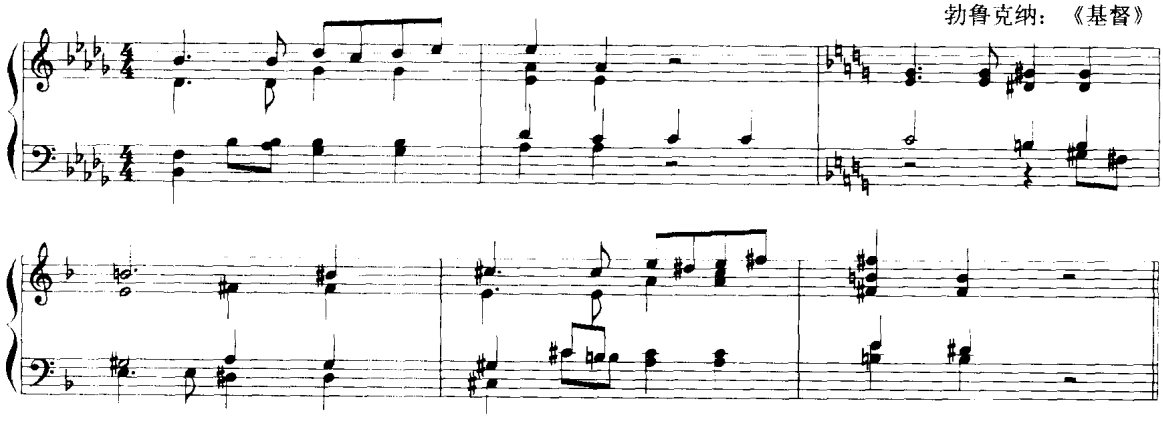
例 766

古　诺：《浮士德》



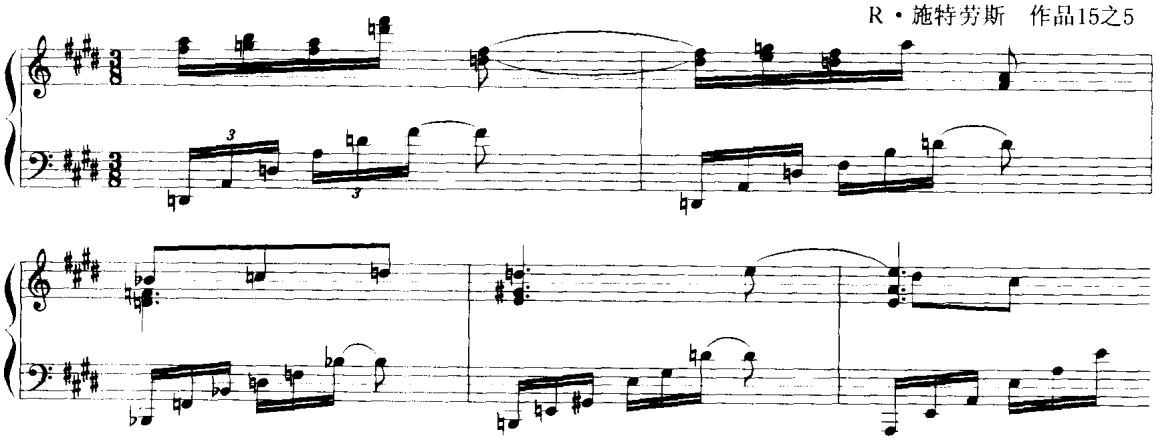
例 767

勃鲁克纳：《基督》



例 768

R・施特劳斯　作品15之5



三、远关系转调的其他方法

除上述四种共同和弦转调方法外，在创作中尚有一些其他转调方法需要加以介绍，这些方法有：1. 单声部过渡转调，亦即共同音或旋律转调方法；2. 经过转调；3. 调性对置；4. 移调模进。

1. 单声部过渡转调。

在音乐作品中，有时，转调并非通过媒介和弦来进行，而是通过两调共同的单音或单声部旋律进行来构成，这就是共同音转调或单声部旋律转调，总称单声部过渡转调。

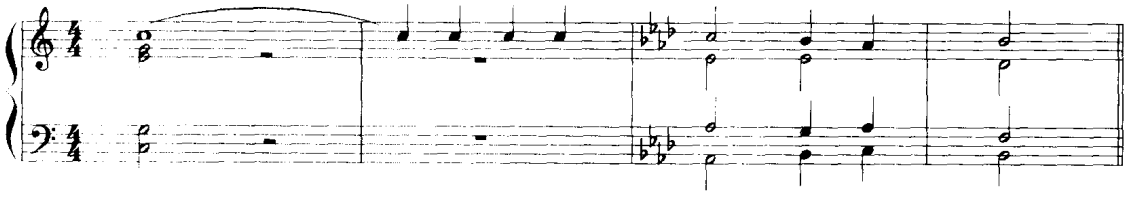
共同音转调的原理是利用原调中某一调式音级可转化为另一调中其他调式音级的可能性，或利用某一和弦中的某一组成音转换为另一和弦中的组成音的可能性，例如将某一和弦中的根音转换为另一和弦中的三音、五音或七音等。共同音的转调使调性能很快变换，不需其他和声上的过渡。这种转调一般用于两个段落之间，因此，这一共同音还起联系两个段落的作用。

旋律转调则是通过单声部旋律进行上的共同性与联系性，引向新调。在转调的过渡部分，旋律的音调发展是主要的媒介，而不是和声上的意义。这种转调方法也常用于新的段落出现前。

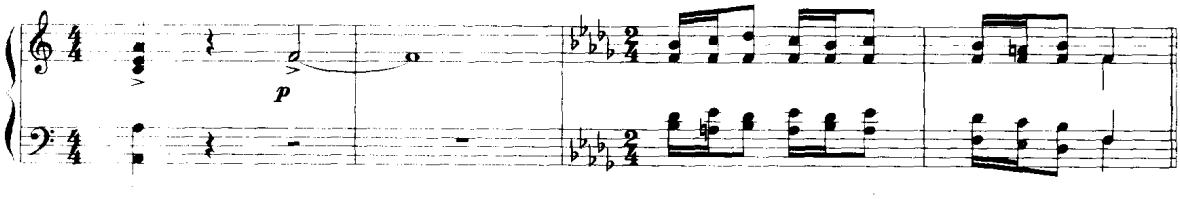
（1）共同音转调。

作为转调媒介的共同音，它可为前一段落结束处最后一个和弦内的音，延留下来作为过渡的媒介，如下例：

例 769



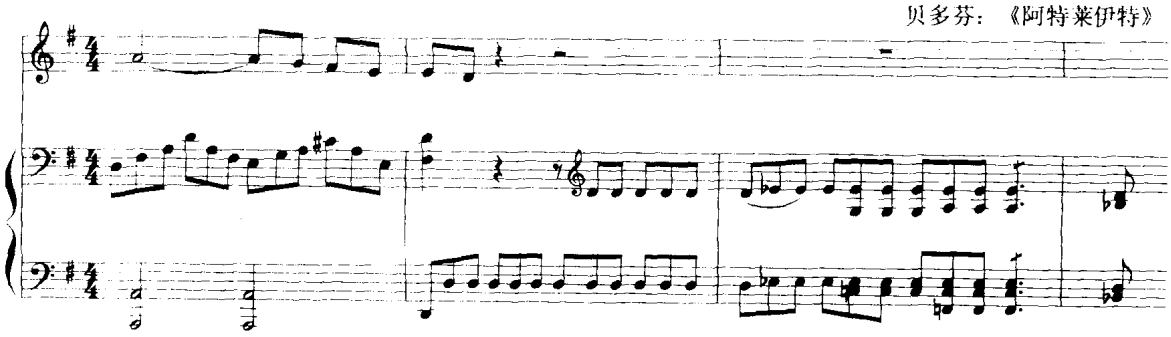
例 770



以下为作品中应用共同音转调的谱例。

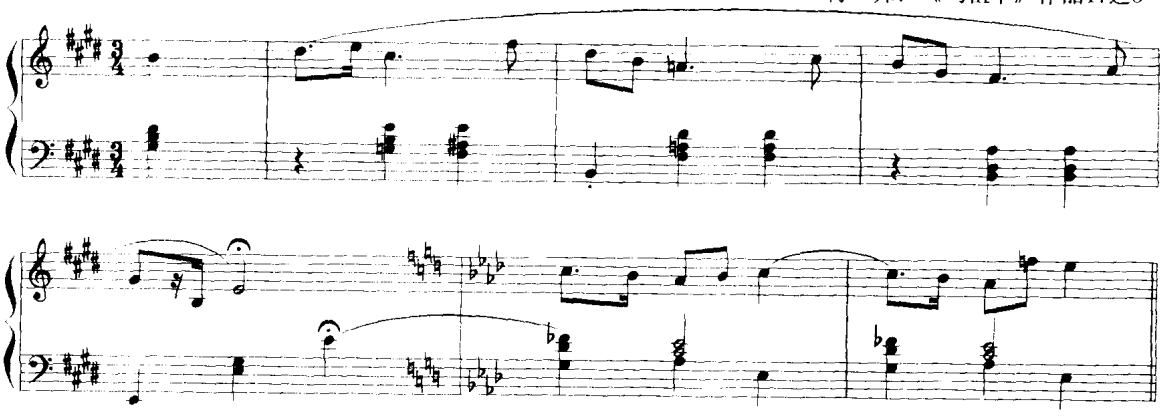
例 771

贝多芬：《阿特莱伊特》



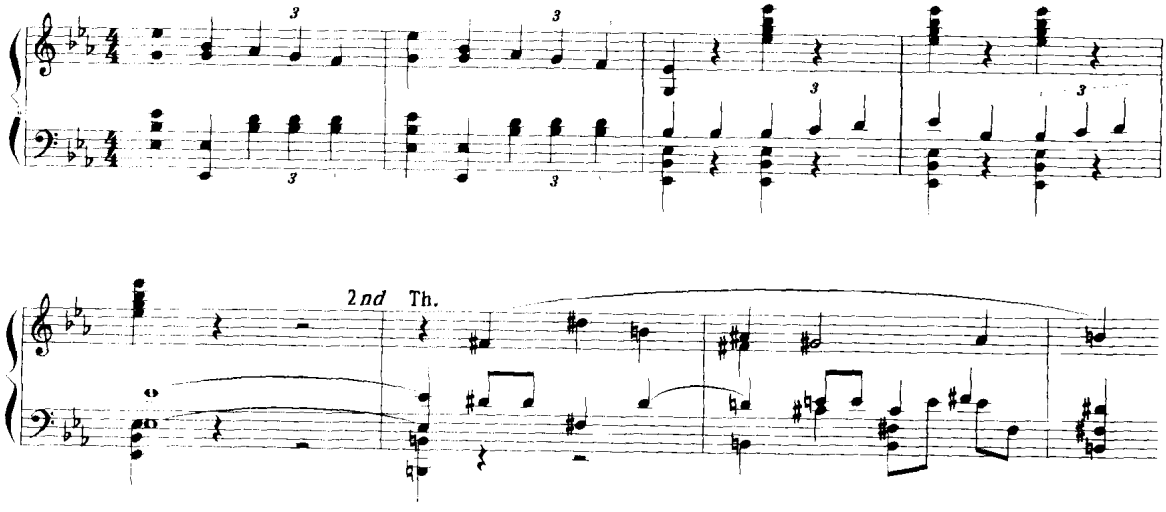
例 772

肖　邦：《玛祖卡》作品17之3



例 773

勃鲁克纳：《第四交响曲》第一乐章



（2）旋律转调。

在作品中有时通过单声部的旋律进行引出新调，这种方法，我们称为旋律转调。

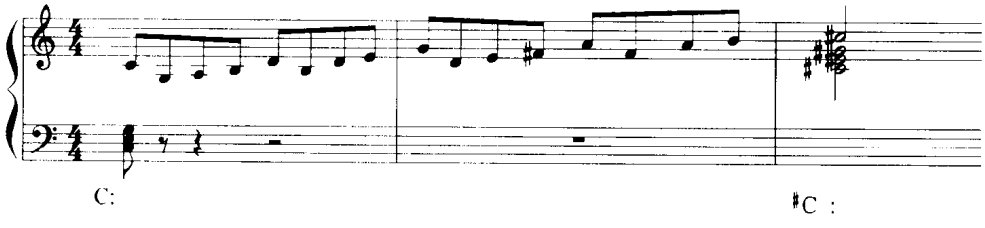
这种引向新调的短小乐句属于过渡的性质，称为过渡句。

旋律转调法的基本原则是在过渡句中逐步消除原调的调式特点而引出具有新调调式音列特点的进行，自然地转向新调。

过渡句可长可短，有的通过某一共同音即引出新调调式特点的进行，有的则需逐步地引进升号或降号的调式音，在过渡句中形成经过转调，再转入新调，这种方法在调号相差较多的转调时更为适用。有时过渡句仍在原调，直接转入新调。

单声部的旋律进行中有时也包含有明显的和声意义，它们也具有共同和弦的效果。

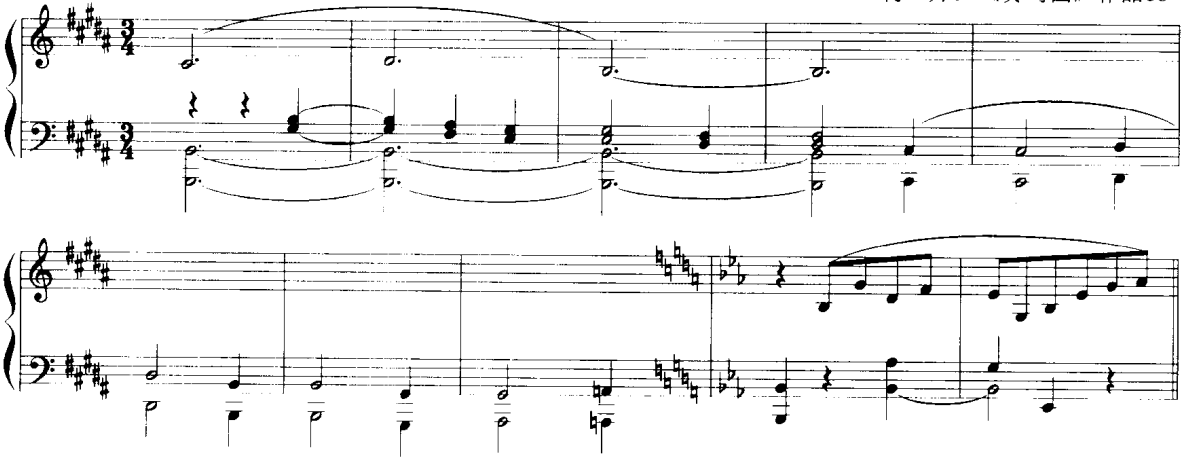
例 774



下面是作品中旋律转调的实例。

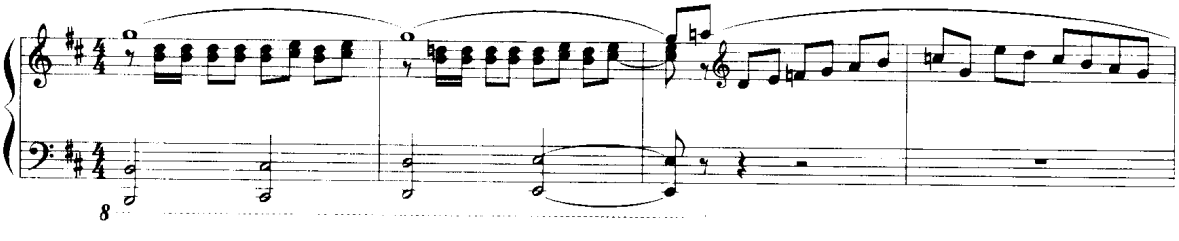
例 775

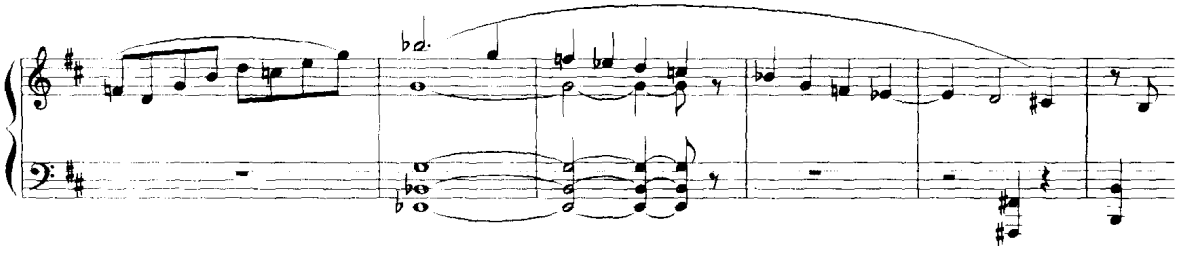
肖　邦：《奏鸣曲》作品58



例 776

肖斯塔科维奇：《第七交响曲》





2. 经过转调。

在远关系转调中,除了通过共同和弦直接转向新调外,还可通过其他调性的过渡而转向新调,这种转调方法称经过转调。它的作用是:(一)逐步转向新调。(二)在转调过程中造成调性、调式色彩的变化、对比。

经过转调可用共同和弦过渡、离调模进或移调模进、单声部过渡转调等方法,不另述。

经过转调的主要问题是如何安排中间经过的调性,其基本原则是调性转换上的逻辑性与目的性。具体方法很多,现举引几种调性转换的程序与方法:

(1)按五度圆的方向逐步转向新调。如从C大调转至E大调,通过G、D、A等调逐步转换。或从C大调转至♭A大调,通过F、♭B、♭E等调逐步转换。

(2)经过原调的同主音调而转入后者的近关系调,或者经过原调的近关系调而转入后者的同主音调。并可在上述方法的基础上作进一步的转换,通过原调的同主音调而转向后者的近关系调的同主音调。如C大调经过c小调、♭E大调而转向♭e小调,或♭a小调经过♭A大调、c小调而转向C大调。这是同主音调与近关系调相结合的经过转调方法。

(3)各调性之间按特定的音程关系有规律地转换。如连续三度关系的调性转换或连续二度关系的调性转换等。在转换过程中,各调性可保持相同调式特点,如均系大调或均系小调,亦可大、小调交替应用。

以上三种经过转调的调性安排方式,都体现了调性转换上的逻辑性与目的性的这一原则。经过转调的调性安排方式很多,不一一列举。

在经过转调过程中的调性一般时值较短,在结构与主题材料的意义上都不处于重要的地位。在作品中大都发生于过渡或展开的部分。

3. 调性对置。

在两个不同调性的段落之间,无转调的过渡,形成两个不同调性的并置,称调性对置。在调性对置的处理时,需要注意的不是平顺的过渡,而是如何选择确当的、适合音乐表现需要的调性色彩的变化和对比。在两个对置的调性之间,特别是前一段落的结束和弦与后一段落的开始和弦之间,一般在和声上常会有某些联系的因素,使两调之间既有对比又有一定的联系。在十八世纪的音乐作品中,用作对置的调性常为主调与属调或同主音大小调。在十九世纪浪漫派的音乐作品中,除以上方法外,常用三度关系的调性对置和远关系的调性对置,藉以达到更为丰富的色彩对比作用。肖邦的谐谑曲(作品三十一号),第一部分结束在♭D大调,中部在A大调上开始,形成下方大三度调性的对置。

4. 移调模进。

一个乐句或一个段落在不同调上的重复称为移调模进或转调模进。

移调模进与离调模进的意义基本相同,但在结构上、规模上稍有区别。在结构内部的由短小

的动机性音组构成的模进，我们称为离调模进。主题的、乐句性的、比较完整的段落的、具有展开性意义的模进称为移调模进。有时两者难以区别，但基本意义相同，称为离调模进或移调模进均可。不论离调模进或移调模进，都可在近关系调或远关系调上进行。

调内模进是模进音组无调性的变化，只是和弦级数的不同。移调模进则是每一模进音组都在不同的调上。

主题或乐句可采取各种音程关系进行移调。

移调模进是音乐展开的一种方法，它既构成了调性上的发展，又保持了主题材料的统一性。它是较大型的作品或较大的曲式结构中常用的方法。具体有下列几种情况：

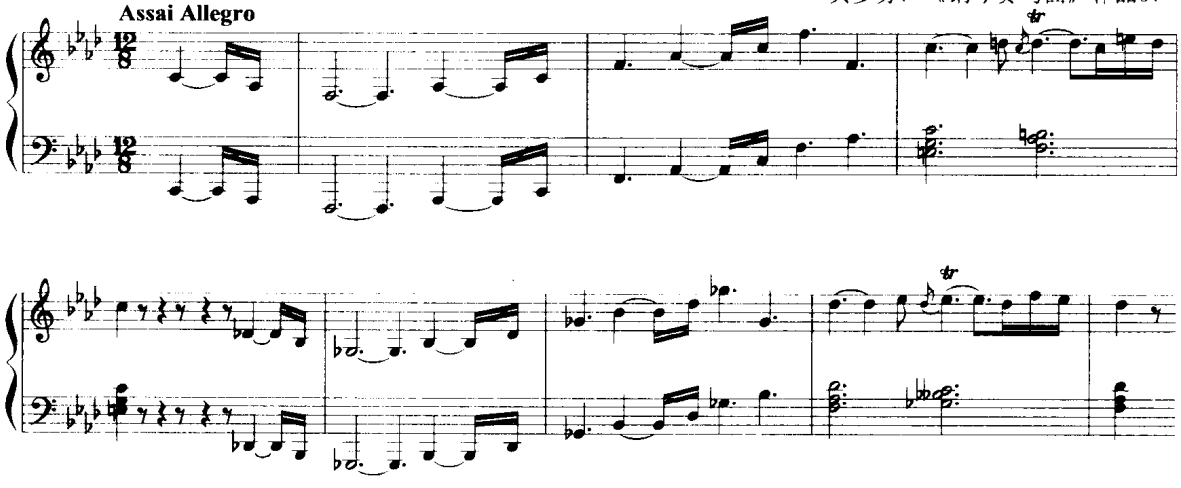
(1) 在主题呈示部分，为了加强主题的作用与印象，可采取主题的移调模进方法，既使音乐有所推动，又加强了主题呈示的作用。这种方法也应用在单主题的乐曲中。

(2) 在音乐的展开部分，如奏鸣曲式的展开部、三部曲式的展开性中部等，运用移调模进是比较普遍的方法，这些部分常系由不同主题材料的移调模进构成。

(3) 在不同主题与不同段落之间的连接部分，也常用移调模进方法作过渡。

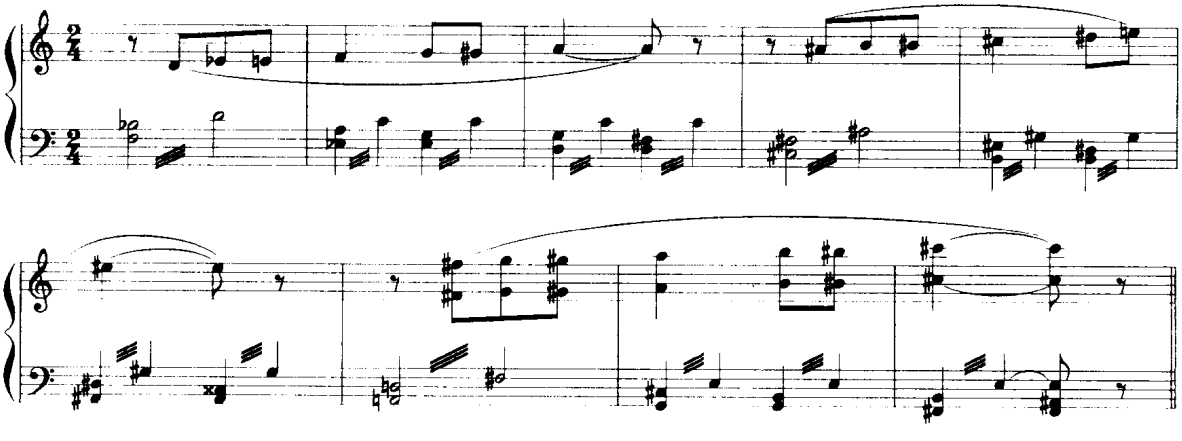
例 777

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品57



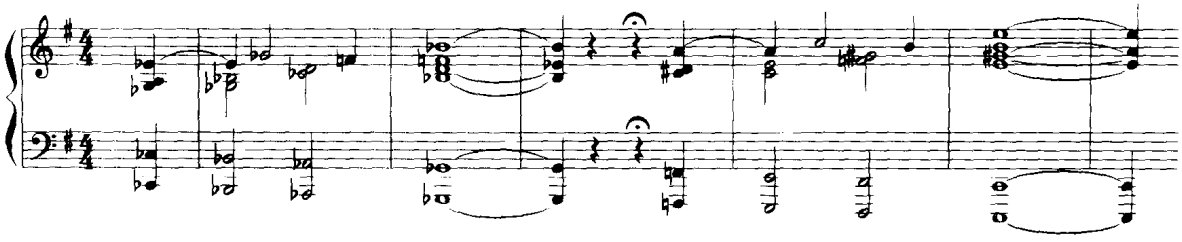
例 778

里姆斯基-柯萨科夫：《沙皇的新娘》



例 779

李斯特：《奥伯尔曼的山谷》



习题二十七

一、为下列旋律写作四部和声，应用变音和弦转调、经过转调与移调模进等方法。

1

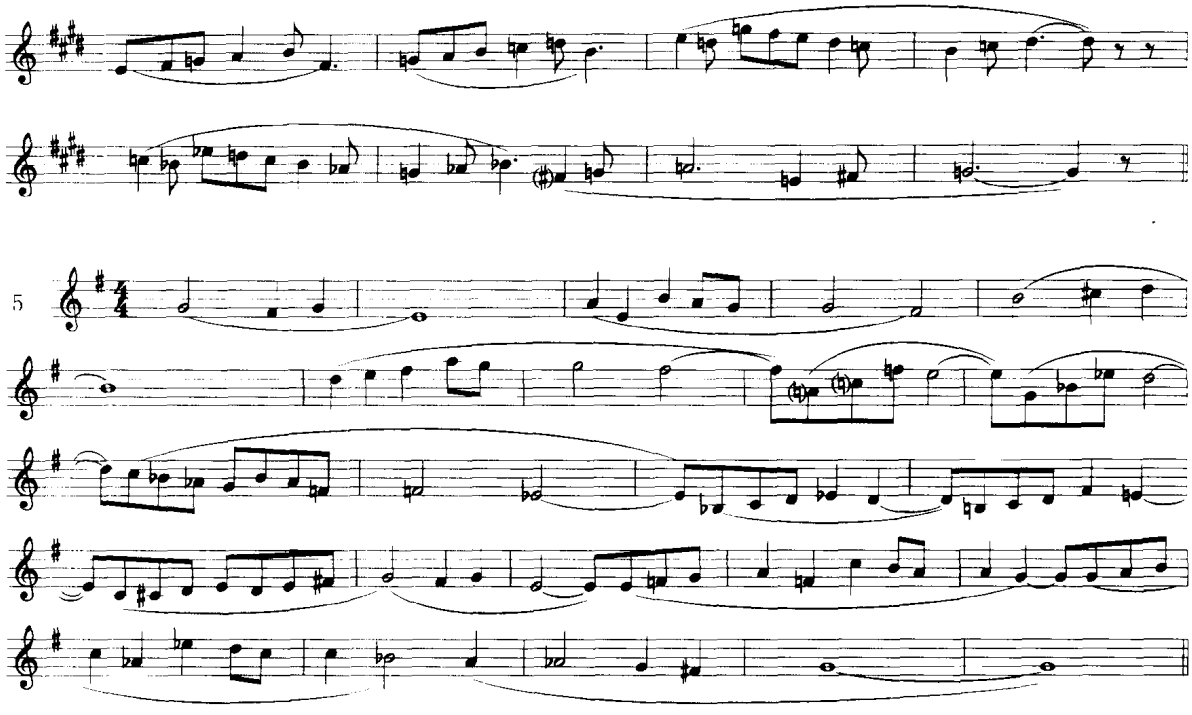
2

3

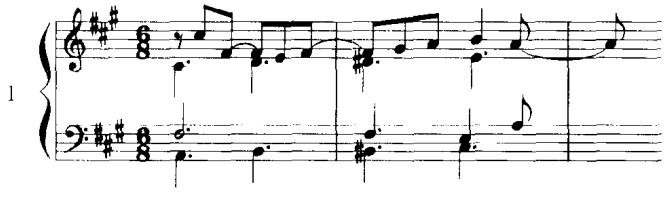
♭A:　♭E:　♭e:

♭G:　♯f:

4



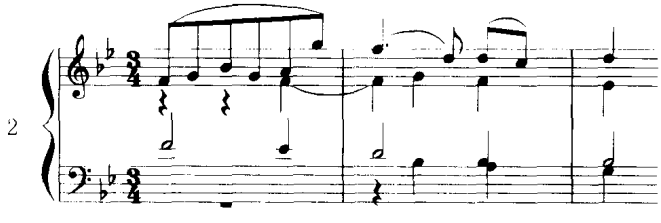
二、根据指定调性为下列开端写作转调练习。



在八小节处，原调结束后，

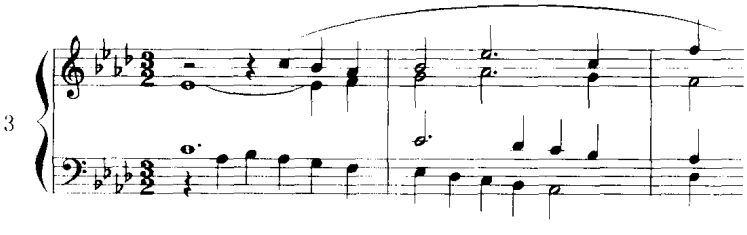
用共同音转向：（a）C大调
（b）♯C大调

引出新的段落，新段落主题自拟，写四—六小节。



同以上方法，

用共同音转向：（a）D大调
（b）♭D大调



用旋律转调转向：

（a）G大调

（b）A大调

三、分析下列贝多芬作品中的移调模进方法。

钢琴奏鸣曲：作品 2 之 1 第一乐章展开部。

作品 2 之 2 第一乐章副部。

作品 10 之 1 第一乐章连接部、展开部。

作品 26 第二乐章第一部分，第三乐意(1—16 小节)。

作品 31 之 1 第一乐章主部(1—26 小节)。

作品 31 之 2 第一乐章展开部(Largo 起至 26 小节)。

作品 57 第一乐章第 78—89 小节。

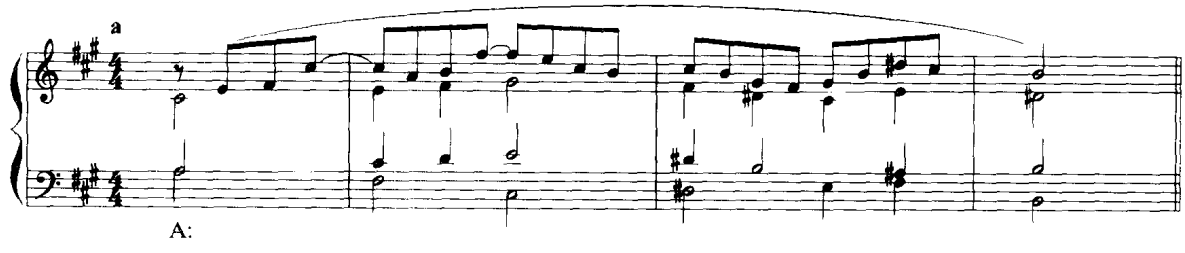
[附录]　五声旋律的远关系转调。

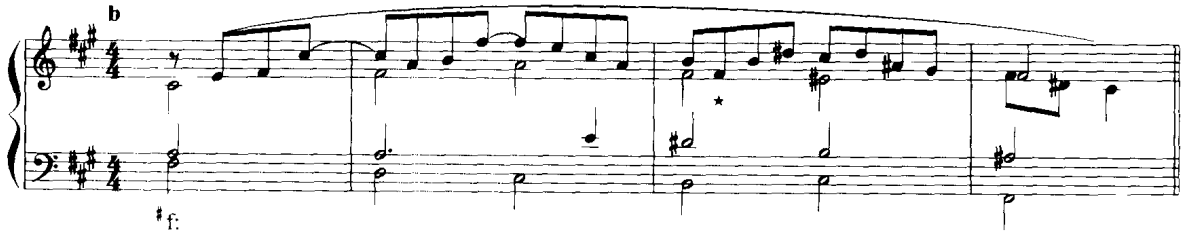
五声旋律的远关系转调，其转调方法与前述各类相同，主要特点是声部进行，特别是旋律声部的进行，基本原则是旋律声部在转调过程中，基本上保持五声性进行特点，引出新调的特征音，向新调的中心发展。或者在转调关键处，旋律声部以共同音作为两调的中转点，引出新调的五声性旋律。

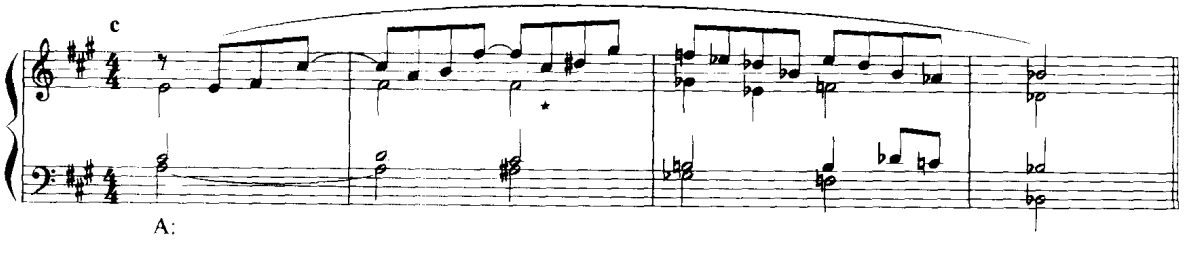
在和声方面，一般情况下常用大、小三和弦结构或小七和弦、半减七和弦结构的媒介和弦与转调和弦，这些较适合于旋律的风格。减七和弦、变和弦等应用较少。♭Ⅱ级和弦的转调可在小调应用，在大调因音调的半音化突出，应用较少。重要的问题是在旋律进行自然流畅的情况下，选择恰当的媒介和弦。

下面是以同一五声性旋律音调开始转向各类远关系调的和声写作例题。星号处为共同和弦。

例 780







d

♯f:

e

A:

f

♯f:

g

♯f:

h

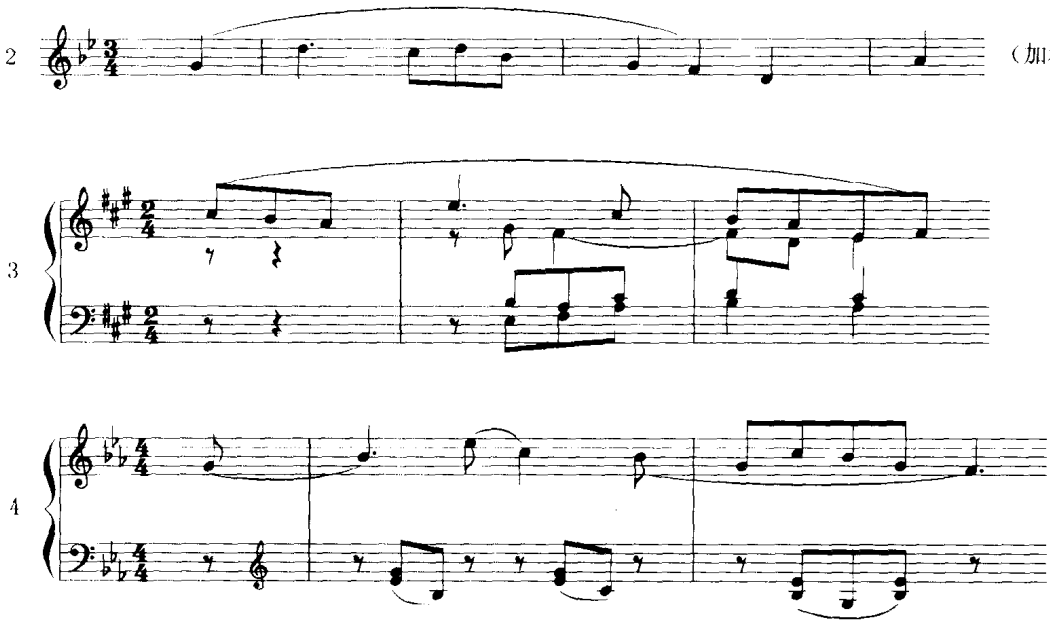
A:

补充习题：

用下列开端，写作转调练习。每一开端各用两种不同的处理转入新调。长度约八小节左右。

Moderato

1 （加和声）


2
（加和声）
3
4

第二十七章　等音转调(一)

一、概　　述

在十二平均律中,凡音名不同而实际音相同者称为等音。例如C与♯B、F与♯E、♯A与♭B等都为等音。音程中的某一音或同时两个音采用等音的方法则称为等音程,两个等音程的度数可能相同,如大三度在等音后仍为大三度,但也可在等音后使原有的音程发生变化,如由大三度变为减四度,或由小三度变为增二度等。

和弦中的一个音或几个音作等音变化后,可以从一种和弦结构变为另一种和弦结构,称为等和弦。在转调方法中,利用等和弦改变和弦的结构、级数、位置或功能,使其变为另一调性的某一和弦而进行转调,即为等音转调,或称等和弦转调。

等音转调属于一种突然转调的方法。由于在应用中常有半音进行,故亦为半音转调方法之一。

在等音转调中,常用的等音变化有:

小三度——增二度,

增四度——减五度,

小六度——增五度,

大六度——减七度,

小七度——增六度。

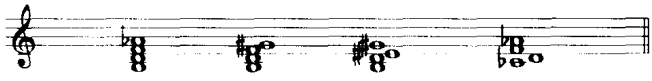
常用作等和弦变化的和弦结构有:属七和弦、增六和弦、减七和弦和增三和弦。等音转调就是通过这些和弦的等音变化作为媒介而转调。它们可用于离调,也可用于转调。下面分别阐述不同和弦的等音转调方法。

二、减七和弦等音转调

1. 减七和弦的特性。

减七和弦由小三度叠置构成,它在和声小调式或和声大调式内是Ⅶ级七和弦的结构形式。它的原位与转位,除低音位置不同外,音程关系从等音来看是相同的,其中增二度等于小三度,增四度等于减五度。因此,一个减七和弦就有四种等音记谱方法。

例 781



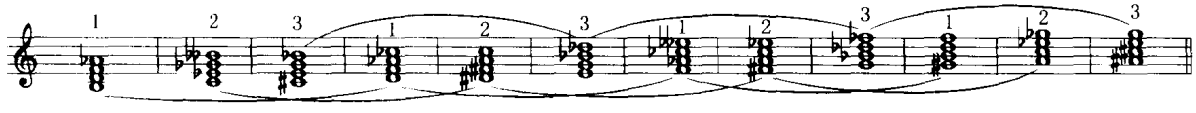
减七和弦的特性,表现在一方面它的组成音具有强烈的倾向性,其中包含两个三全音,均为不稳定音,需要解决,因此,它应是一个能指示调性的和弦。但另一方面,由于它在音程组合上的特点,具有广泛的等音可能性,因此,它本身在调性上又是模糊的,只有当它解决后,才能根据解决和弦,确定其调性。

2. 一个调内的各级减七和弦。

在一个调内,除Ⅶ级减七和弦外,通过重属Ⅶ级减七和弦与其他各级副属Ⅶ级减七和弦的应用,在半音阶的任何一个音级上都可建立减七和弦。

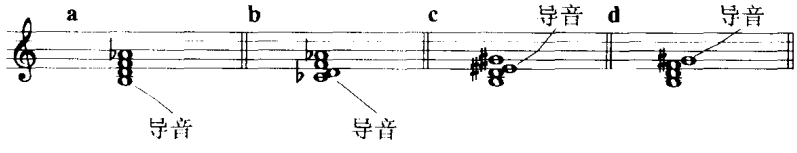
下面是一个半音阶上的各级减七和弦表:

例 782



上述各级减七和弦中,由于等音的原因,凡相隔小三度、减五度或减七度的减七和弦,都为同一个减七和弦的变位。因此,在一个调的半音阶范围内,只有三个不同组成音的减七和弦。而每一个减七和弦有四种不同的位置或写法,意味着导音位置的变化:

例 783



上述每种减七和弦,根据其导音的位置,可为:(1) C 大调或小调的$Ⅶ_7$,(2) ♭E 大调或小调的$Ⅶ_7$,(3) ♯F 大调或小调的$Ⅶ_7$,(4) A 大调或小调的$Ⅶ_7$。因此,同一个减七和弦可作为八个调的$Ⅶ_7$。

在一个调内常用的减七和弦除Ⅶ级外,尚可作为重属Ⅶ级七和弦:$Ⅶ_7/Ⅴ$与下属的Ⅶ级七和弦:$Ⅶ_7/Ⅳ$。因此,上述同一减七和弦的四种等音位置,还都可作为$Ⅶ_7/Ⅴ$或$Ⅶ_7/Ⅳ$而分别属于不同的调:

(1) 作为$Ⅶ_7/Ⅴ$,属于 F 大调或小调。
　　作为$Ⅶ_7/Ⅳ$,属于 G 大调或小调。
(2) 作为$Ⅶ_7/Ⅴ$属于♭A 大调或小调。
　　作为$Ⅶ_7/Ⅳ$,属于♭B 大调或小调。
(3) 作为$Ⅶ_7/Ⅴ$,属于 B 大调或小调。
　　作为$Ⅶ_7/Ⅳ$,属于♯C 大调或小调。
(4) 作为$Ⅶ_7/Ⅴ$,属于 D 大调或小调。
　　作为$Ⅶ_7/Ⅳ$,属于 E 大调或小调。

因此，一个减七和弦可以通过等音变化，改变其位置与功能意义而属于二十四个不同的调。这就是说，通过一个减七和弦，可以转向任何一个调性。

另外，一个减七和弦也可以作为依附于主和弦的升上主音减七和弦，或依附于属和弦的升下中音减七和弦而属于不同的调性，也可以属于任何一级副属Ⅶ级七和弦，但它们所属的调性都在这二十四个调性的范围内，故不再另述。

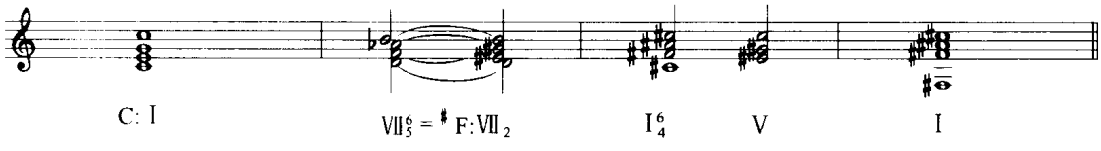
利用减七和弦结构上的特性，通过本身的不同功能意义以及等和弦的变换，可以获得各种不同的解决，引向不同的调性，这就是减七和弦等音转调的原理与依据。

3. 应用减七和弦的等音转调方法。

(1) 如前所述，同一个减七和弦可以从两个方面改变其意义：① 改变其功能意义。例如可作为属功能、又可作为重属功能或其他副属功能。② 改变其位置。例如可作为原位、又可作为第一转位、第二转位或第三转位。因此，运用减七和弦的等音转调，可以采用改变功能意义的方法，或采用改变和弦位置的方法，或同时改变这两方面，然后按照新调的要求进行解决，继续和声的进行。

(2) 一个作为媒介的减七和弦在转调时如果采取改变位置的方法，在写谱上则既可用前调的写法，也可即采用后调的写法。或者在时值较长时，可同时采用前调与后调的写法，并用连线连接，说明其等音的转换作用。

例 784



(3) 减七和弦的引入。

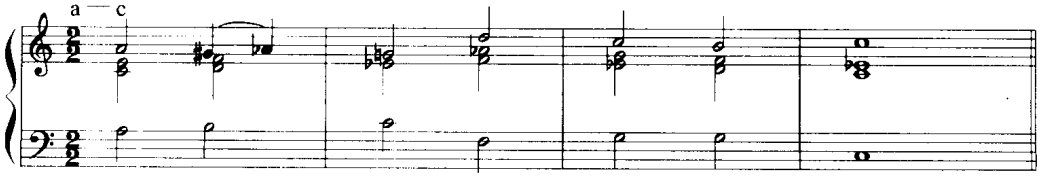
作为转调媒介的减七和弦，它可为本调的Ⅶ级、Ⅶ/Ⅴ或其他副属Ⅶ级和弦。在声部进行确当的情况下，它可以接在前调任何一个和弦后面。

(4) 减七和弦的解决。

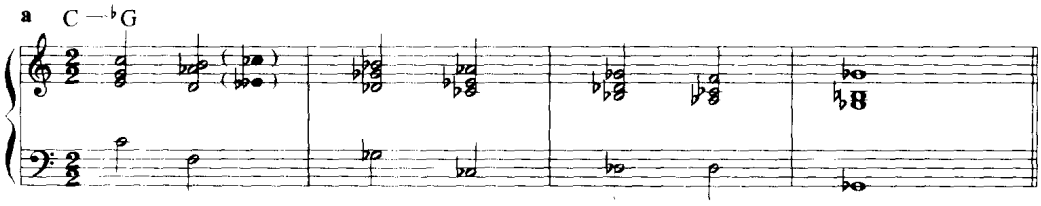
作为媒介的减七和弦，它可处理为新调的Ⅶ级，Ⅶ/Ⅴ、Ⅶ/Ⅳ或其他副属Ⅶ级。但最常用的是Ⅶ级与Ⅶ/Ⅴ。

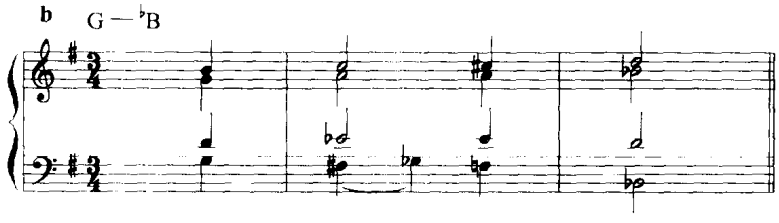
① 作为新调的Ⅶ级减七和弦，它可直接解决至主和弦，很快进入新调，但亦因此而新调性并不巩固，比较突然，需再继续巩固。常用的是先解决到属和弦，再解决至主和弦，这样能使调性明确一些。属和弦常为属七和弦，或者是属变和弦。

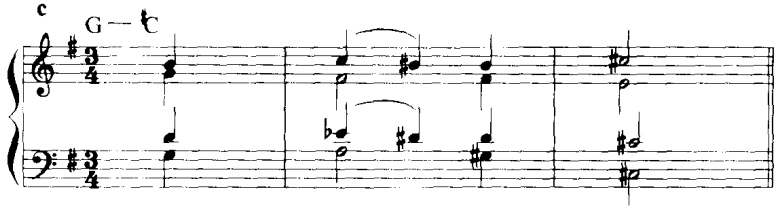
例 785



例 786

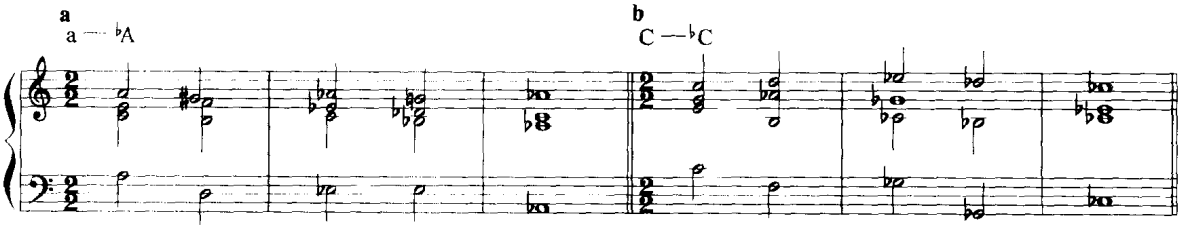


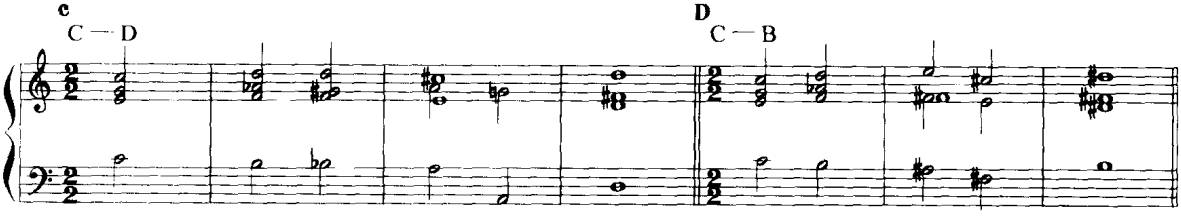




② 作为新调的重属Ⅶ级七和弦，它可以直接解决至新调属七和弦、终止式四六和弦，或成为重属变和弦(增五六和弦)后再解决至属功能和弦。和弦的位置根据具体需要而定。如果解决和弦为终止式四六和弦或属和弦原位时，减七和弦的低音位置一般为属音的上方或下方二度音。另外，也可解决至新调的Ⅶ级七和弦。

例 787

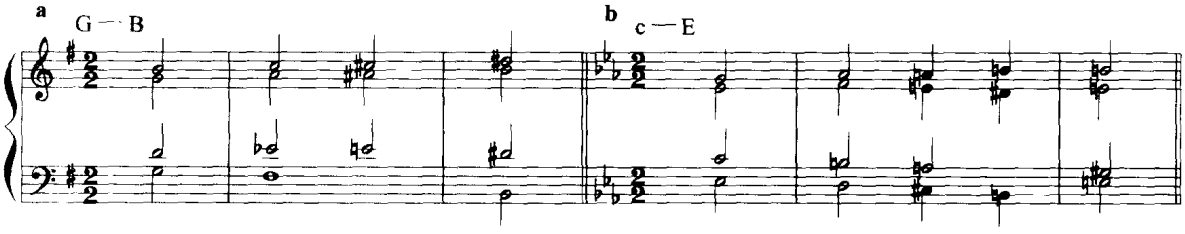




③ 作为新调的$Ⅶ_7/Ⅳ$，在解决至新调的Ⅳ级后，接以新调的属和弦，确立新调。或者$Ⅶ_7/Ⅳ$先使七度音半音下行成为$Ⅴ_7/Ⅳ$，再加以解决。

另外，也可以作为依附于新调属七和弦的♯Ⅵ级减七和弦，直接进入新调的属七和弦。三个声部作半音上行进入属七和弦的导音、五音与七度音。共同音（属音）保持不动。再解决至新调主和弦。

例 788

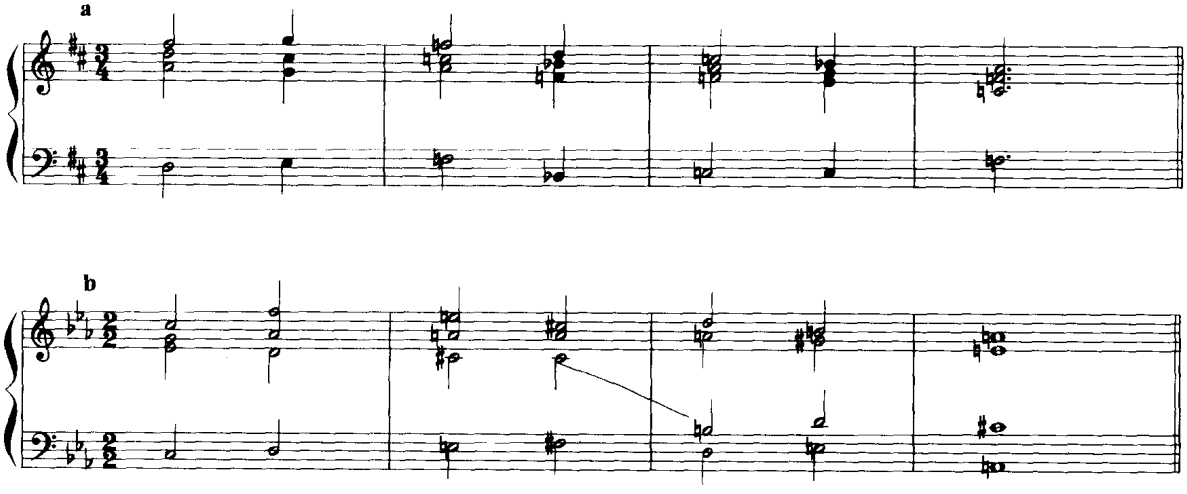


减七和弦作为新调其他级的副属Ⅶ级和弦，运用原则相同，不另说明。

减三和弦或省略某一和弦音的减七和弦也可作等音转调。减五度转换为增四度，小三度转换为增二度，或反之。它解决至新调的主和弦、属和弦或下属和弦等，方法与前述减七和弦相同。

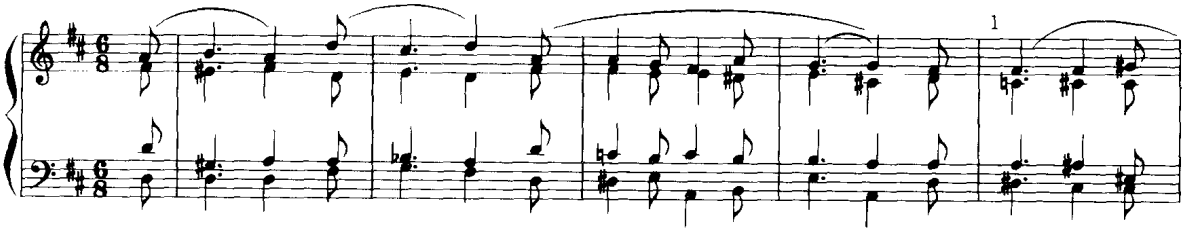
减三和弦根据声部进行的需要与方便，可重用任何一音。

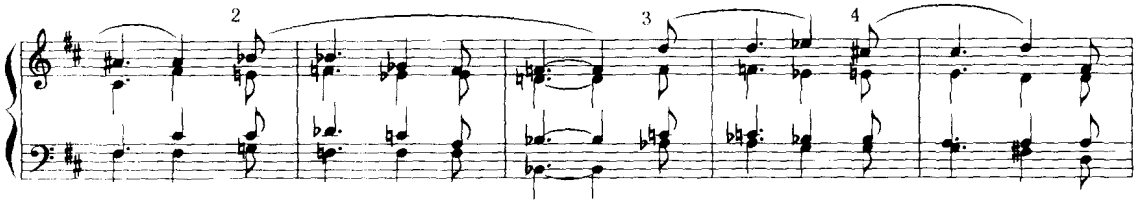
例 789

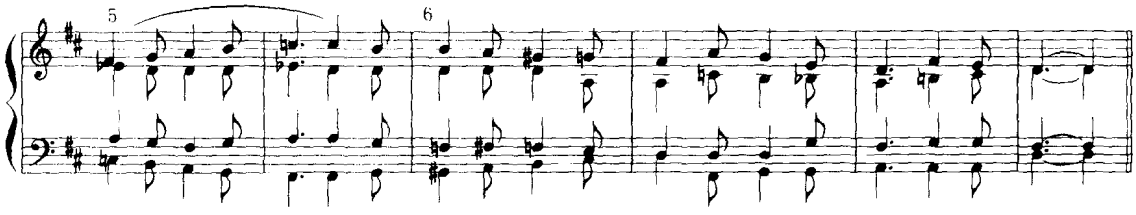


下面为应用减七和弦转调的和声写作例题。

例 790



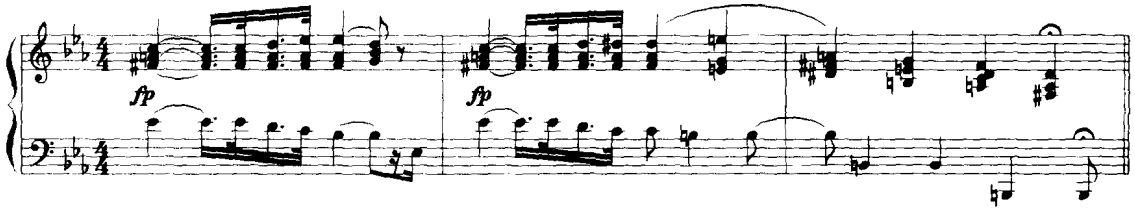




以下是作品中应用减七和弦转调的片断谱例。

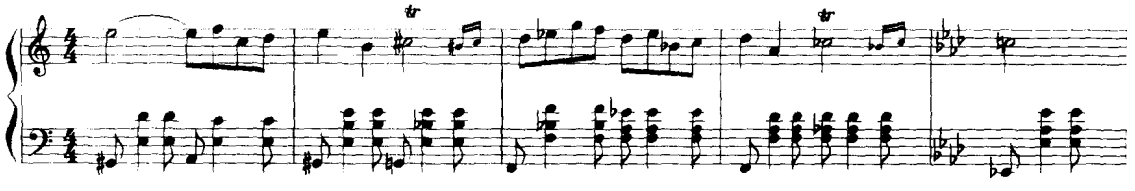
例 791

贝多芬:《钢琴奏鸣曲》作品13



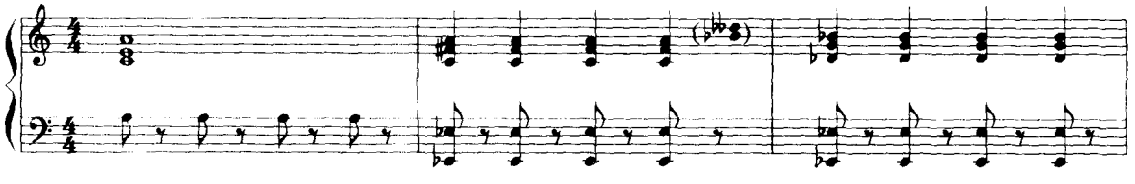
例 792

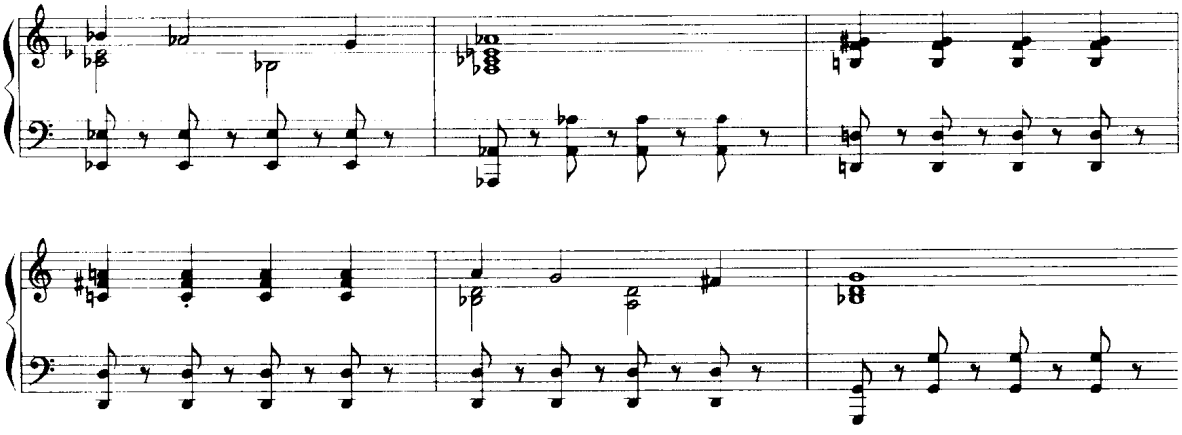
肖　邦:《夜曲》作品17



例 793

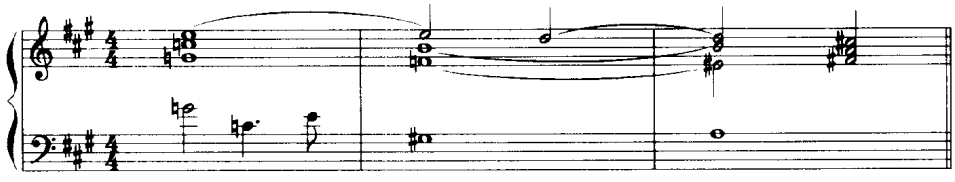
莫扎特:《安魂曲》





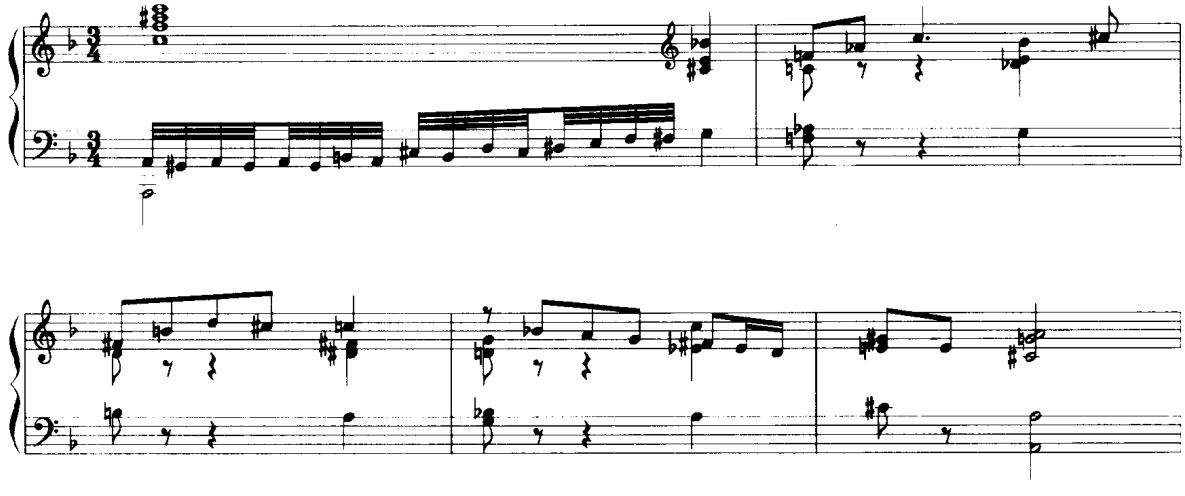
例 794

古纳留斯：《齐德之歌》



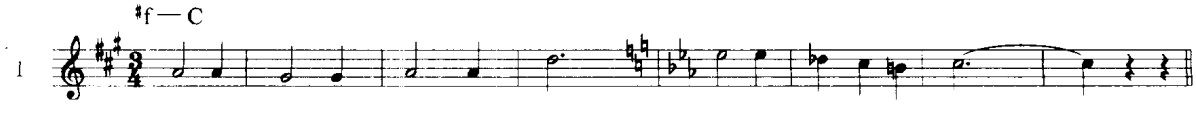
例 795

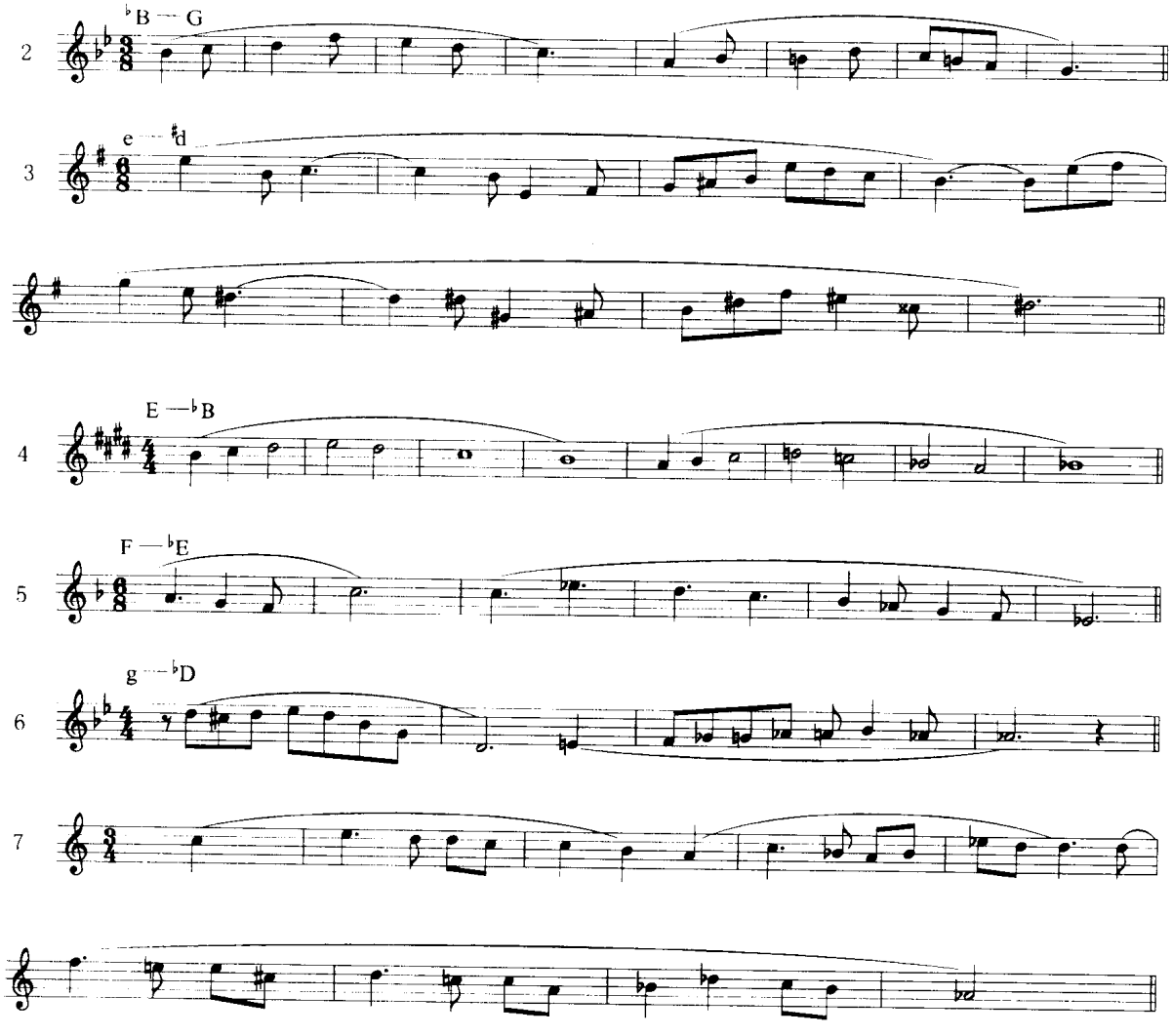
R·施特劳斯：《爱莱克特拉》



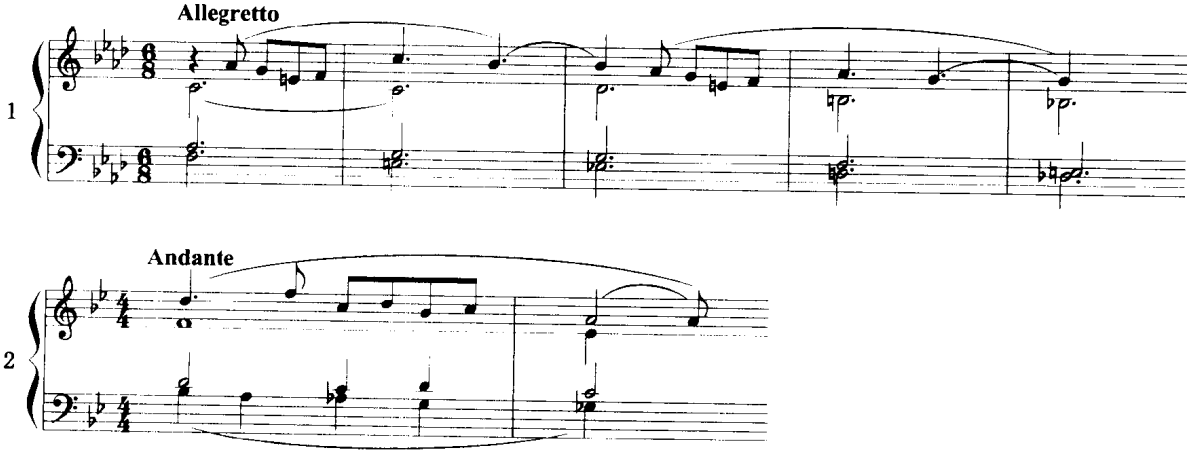
习题二十八

一、为下列旋律写作应用减七和弦的等音转调练习。





二、从下列开端各转入两种不同调性。



第二十八章　等音转调(二)

三、增六度和弦与小七度和弦的等音转调

这一类等音转调的主要特征是将增六度音等音转换为小七度,或者小七度音等音转换为增六度而转向新调,因而称为“增六度和弦与小七度和弦的等音转调”。这类转调方法,总的分为两类:第一类,以前调增六度和弦作为媒介而进行转调。第二类,以前调的小七度和弦作为后调的增六度和弦而进行转调。

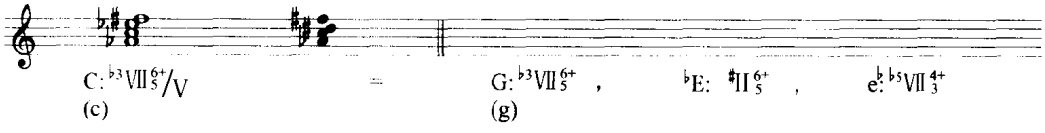
1. 增六度和弦的等音转调。

增六度和弦内,从和弦结构与低音位置相区分,包含有:增六和弦、增五六和弦、增三四和弦、倍增三四和弦、增二和弦等。从功能意义分析,包含有:重属功能范畴、属功能范畴、Ⅶ级范畴与下属功能范畴。

增六度和弦与含有小七度的各类七和弦写法不同而实际音程关系相等。

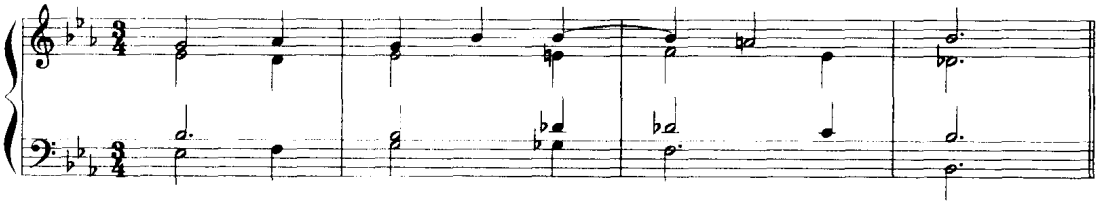
根据上述两方面的特点,应用增六度和弦的转调方法有两种:第一种,利用同一增六度和弦但转换其功能与级数的意义而进行转调,这与普通的共同和弦转调方法相同。例如将本调的重属Ⅶ级变和弦转换为新调的属变和弦、下属Ⅱ级变和弦或Ⅶ级变和弦等。如下例:

例 796



在上述转换中不改变增六度的特征。接着按照新调的和声进行要求继续下去。

例 797



第二种,将增六度和弦等音变换为小七度和弦的等音转调。

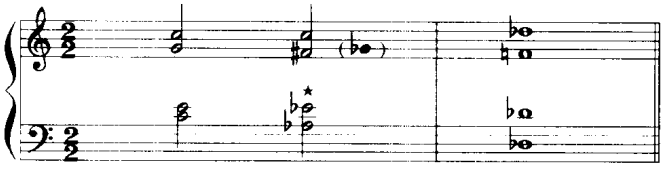
在各类增六度和弦中,常用作等音转调的媒介和弦者有:增五六和弦、增三四和弦、增二和弦等。其他类型的增六度和弦也可用作转调。

(1) 增五六和弦等音转换为属七和弦的转调。

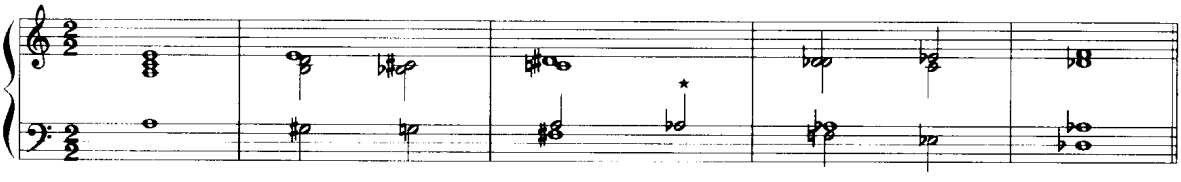
前调的♭3Ⅶ变和弦、重属♭3Ⅶ变和弦、或其他副属Ⅶ级降低三音的变和弦、下属增五六和弦或

副下属增五六和弦都可通过等音变换作为某一新调的属七和弦,其中增六度的下方一音为属音。其后则按照属七和弦的进行方法继续下去,确立新调。一般常直接进入新调主和弦后再继续下去。增五六和弦可有不同的低音位置,相当于属七和弦的原位或转位。

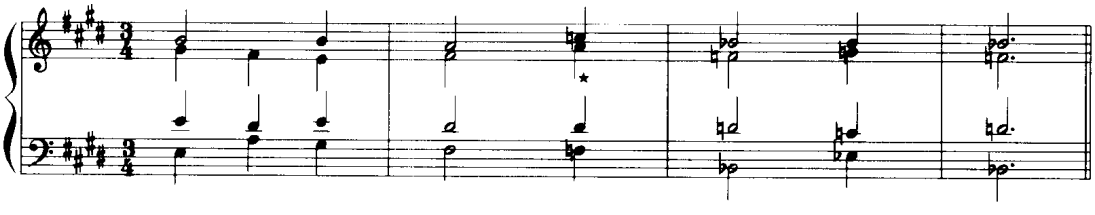
例 798



例 799



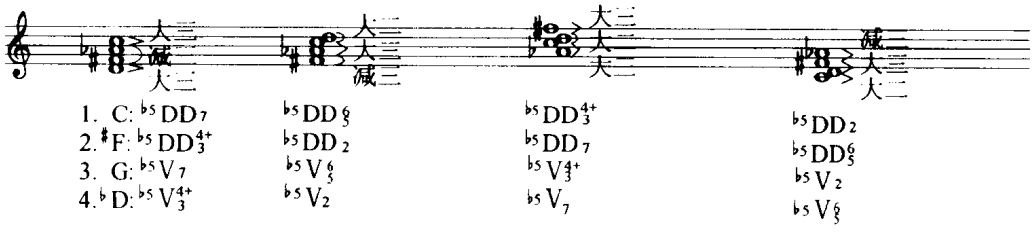
例 800



(2) 增三四和弦等音转换为减五度关系的增三四和弦或转换为降五音属七和弦的转调。

增三四和弦本身在结构上有它的特点:上下两个大三度,其间隔以大二度(等音为减三度)。或上下两个大二度,其间隔以大三度。

例 801

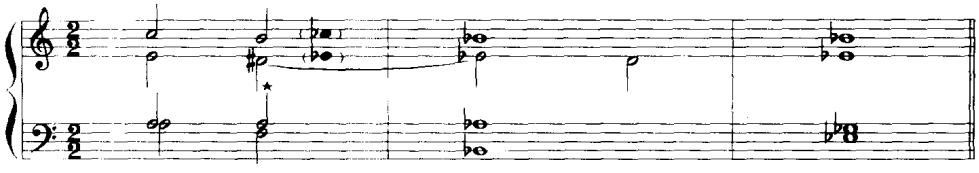


上述表中的调性,均包括它们的同主音小调。

原位的降五音重属七和弦通过等音变换可变为♯F 大调的重属增三四和弦。而 C 大调的重属增三四和弦通过等音变换,也成为♭G 大调的降五音重属七和弦。两者都是减五度关系调的等音和弦,其功能意义不变。

通过这种等音变化即可转入减五度关系的大调或小调。

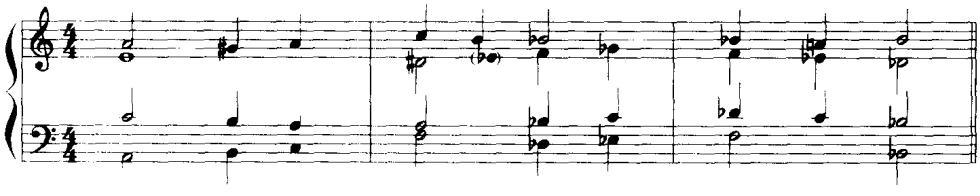
例 802



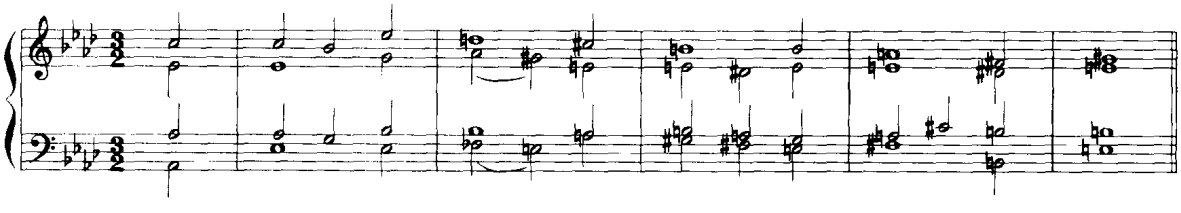
上例中 a 小调重属降五音七和弦通过等音交换成为$^{\flat}$e 小调的降五音重属七和弦，解决至$^{\flat}$e 的属七和弦而引向新调。

如果将增三四和弦改变其功能意义，成为属七和弦的功能或其他副属七和弦则可转向其他调性。

例 803



例 804



上例中，第二小节第一拍和弦，为降 A 大调的重属增三四和弦，它作为 E 大调的$^{\flat}$Ⅴ$_7$/Ⅳ进入新调。在这种情况下，需要加强新调的作用，否则，新调将不够明确。

(3) 其他增六度和弦的等音转调。

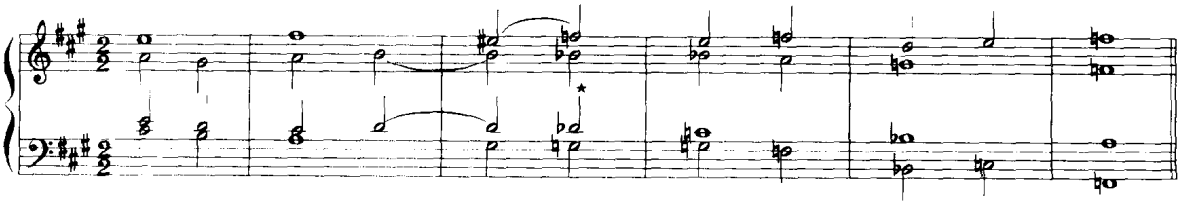
在其他增六度和弦中，音程结构相等于半减七和弦或小七和弦者，亦可用作等音转调的媒介。

升三音的大调Ⅶ级减七和弦与升五音的小调Ⅶ级减七和弦相等于半减七和弦。

和声大调式$^{\sharp}$Ⅱ级七和弦与小调降三音、降五音的Ⅶ级七和弦相等于小七和弦。

上述增六度和弦都可以作为等音转调的媒介和弦，转换为新调的Ⅱ级(自然大调、和声大调或小调)七和弦或Ⅶ级七和弦转向新调。

例 805



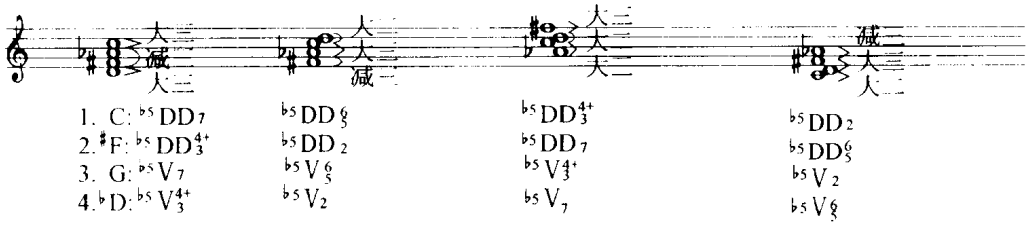
除上述提到的增六度和弦外，其他增六度和弦也可根据相同原则应用于等音转调。

2. 小七度和弦的等音转调。

应用小七度等音为增六度的方法进行转调，是等音转调中常用的方法之一。其基本特征是小七度按照增六度的解决方法，上下半音级进至八度而进行转调。在各类包含有小七度的和弦中，最常用的为属七和弦，其他有属七变和弦、半减七和弦和小七和弦等。

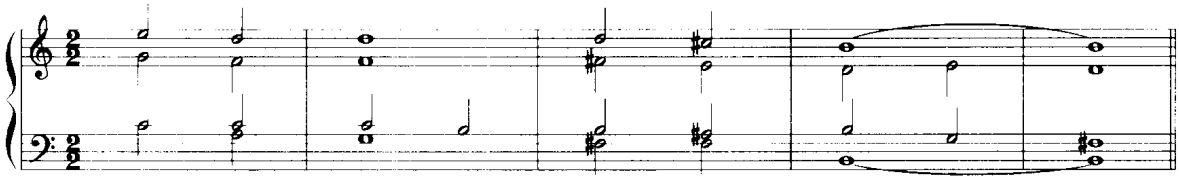
(1) 原调的属七和弦或副属七和弦等音转换为新调的几种不同功能属性的增六度和弦，进入新调相应的和弦。

例 806

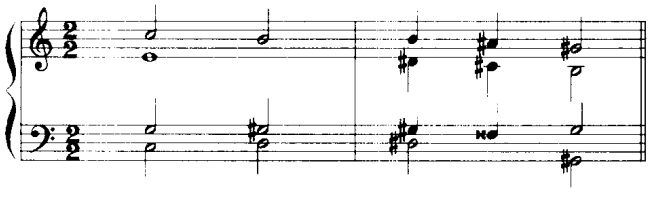


下面是这种转调方法的和声写作例题。

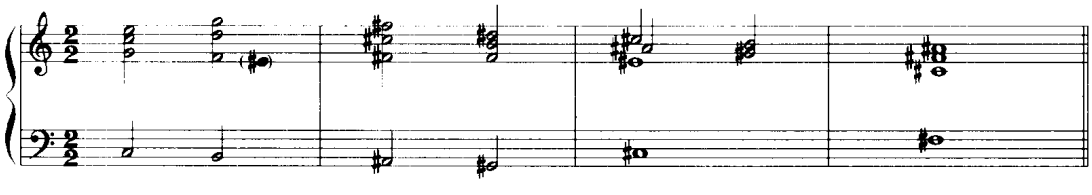
例 807



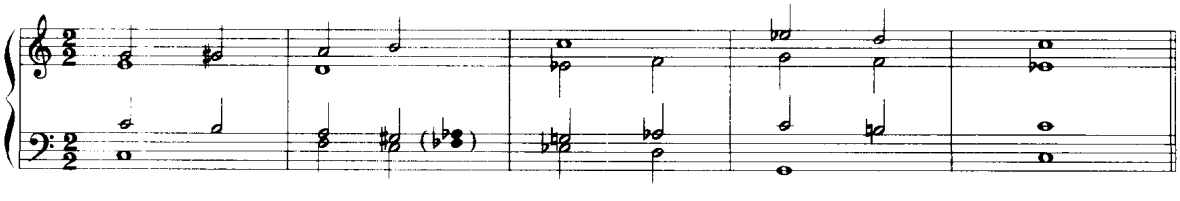
例 808



例 809

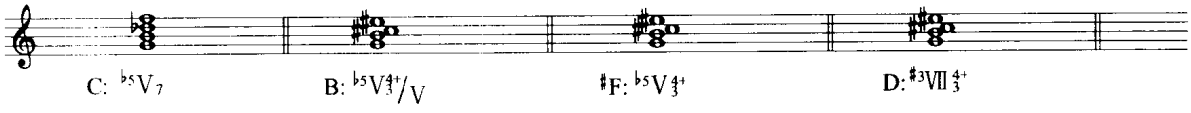


例 810

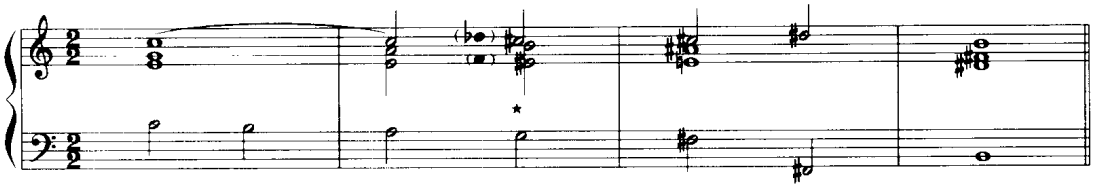


(2) 属七降五音变和弦可转换为新调重属增三四和弦、属增三四和弦或Ⅶ级升高三音的增三四和弦等。

例 811



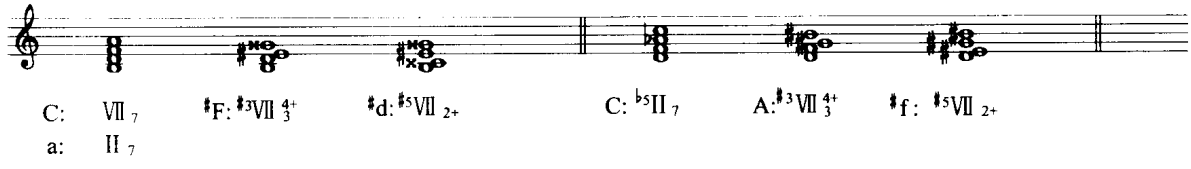
例 812



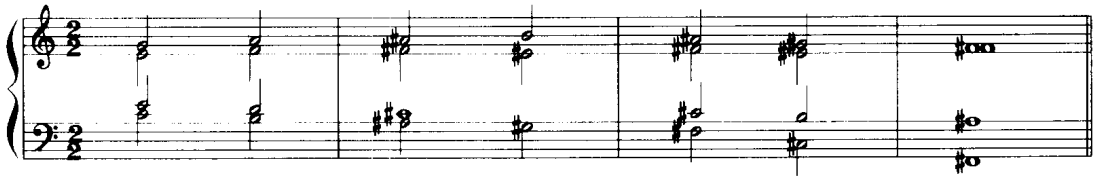
(3) 半减七和弦的等音转调。

半减七和弦为原调小调的Ⅱ级七和弦、大调的Ⅶ级七和弦与Ⅱ级降五音七和弦,以及副属Ⅶ级、副下属Ⅱ级的相同结构的和弦,它们可作为新调Ⅶ级升三音的变和弦或小调Ⅶ级升五音的变和弦而转入新调。也可作为新调副属Ⅶ级的变和弦而引向新调。它们一般先解决至新调属和弦。

例 813



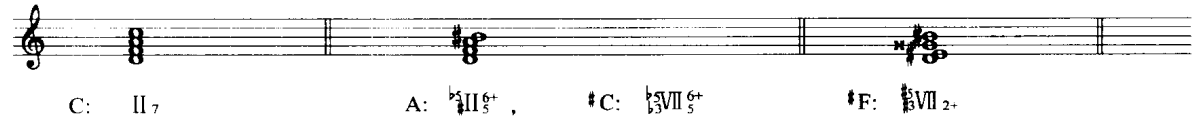
例 814



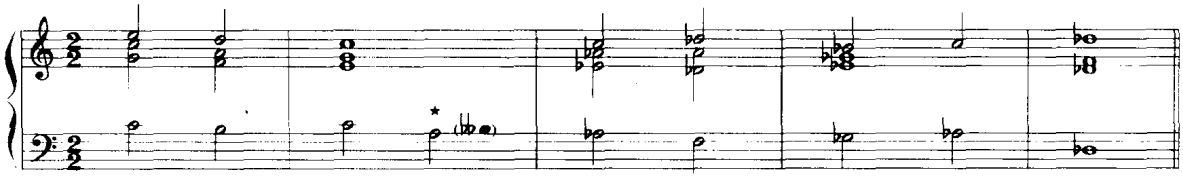
(4) 小七和弦的等音转调。

凡本调自然小七和弦以及其他含有变音的小七和弦均可作为这类转调的共同和弦,等音转换为新调小调的降低三音、五音的Ⅶ级变和弦、大调升三音、五音的Ⅶ级变和弦或和声大调式的♯Ⅱ级下属变和弦,解决至相应的新调和弦。

例 815



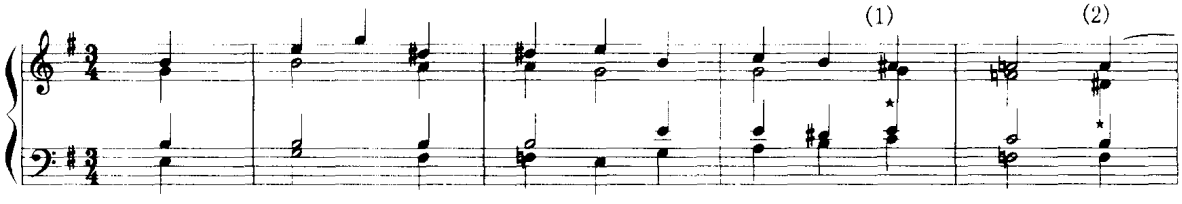
例 816

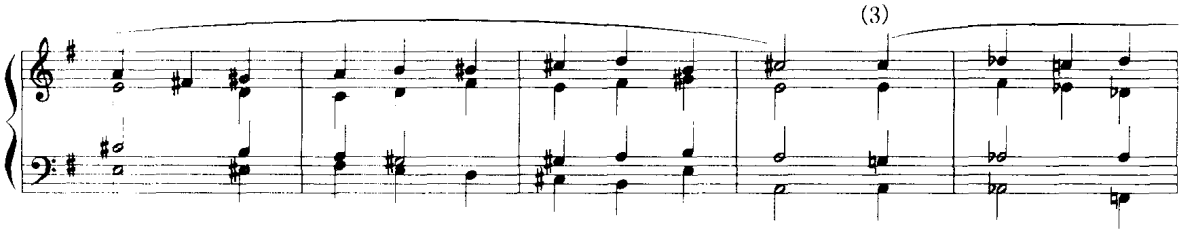


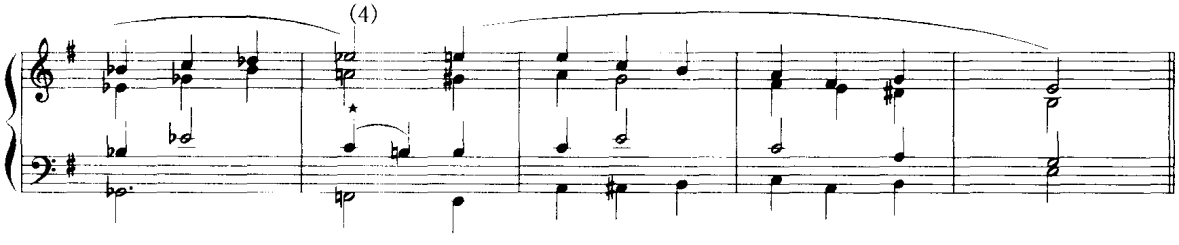
以上各类增六度和弦与小七度和弦的等音转调均可用于结构内部的离调或段落结束处的转调。

下面是应用增六度和弦或小七度和弦等音转调的和声写作例题。

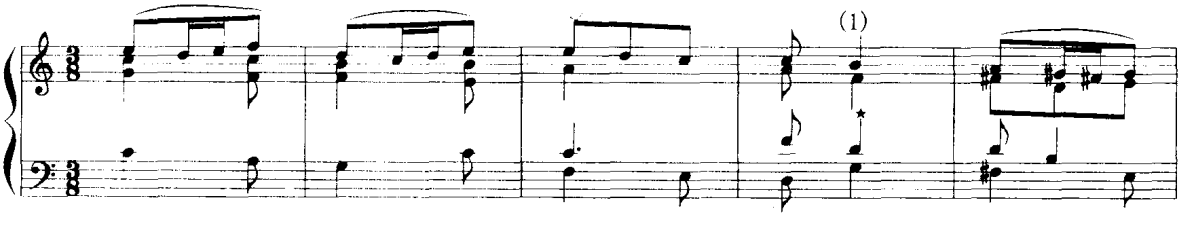
例 817

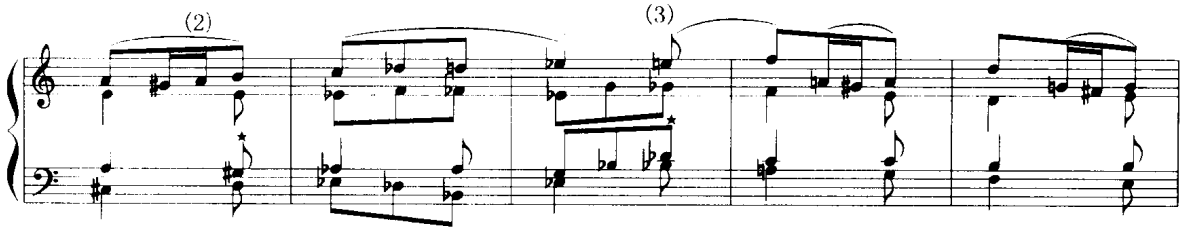


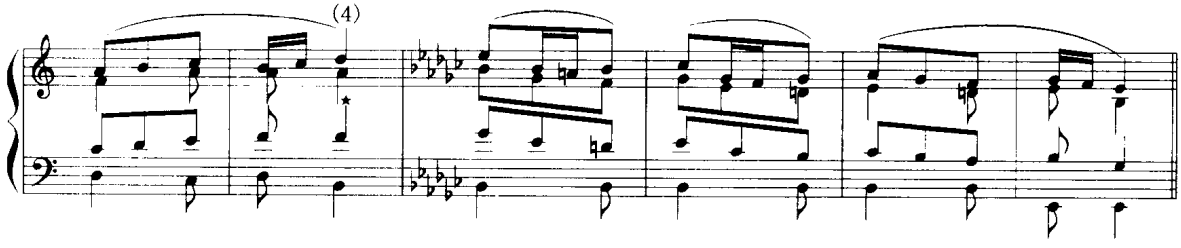




例 818

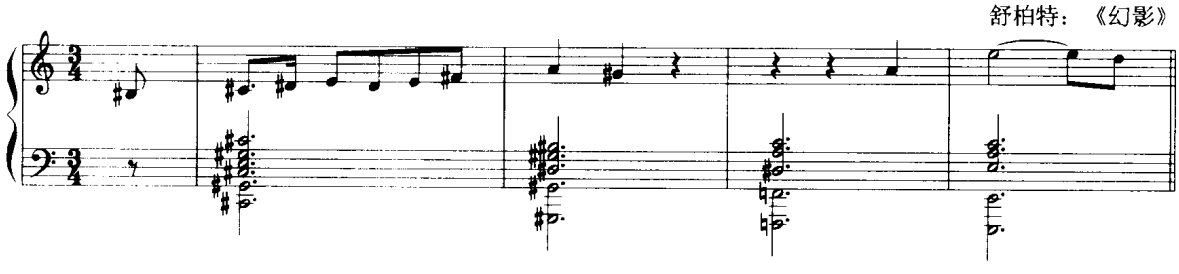




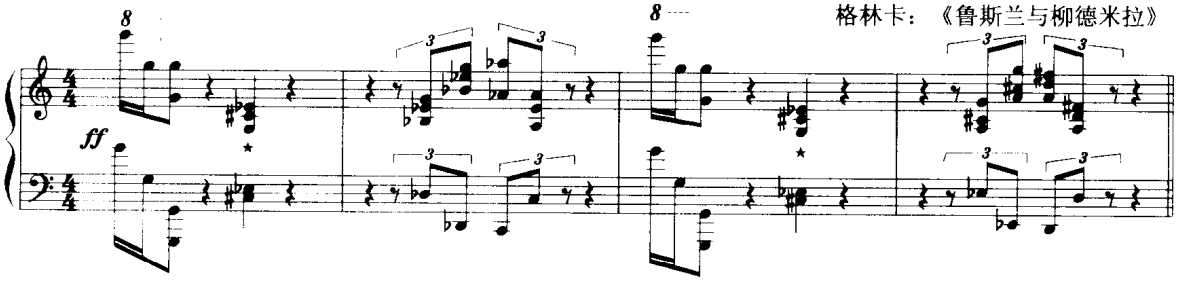


以下为作品中应用增六度和弦与小七度和弦的等音转调的片断谱例。

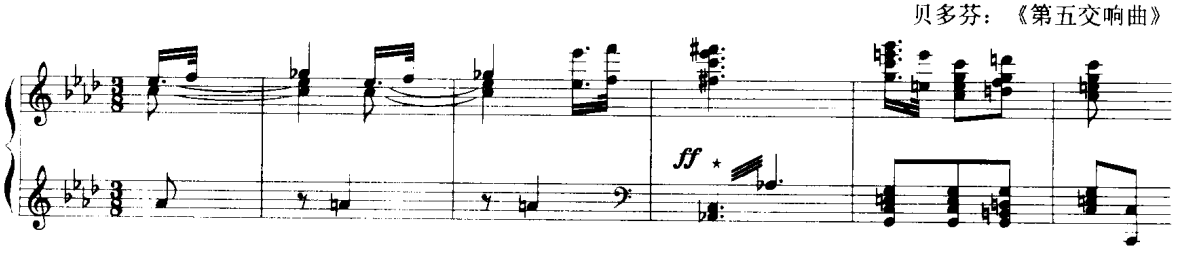
例 819



例 820

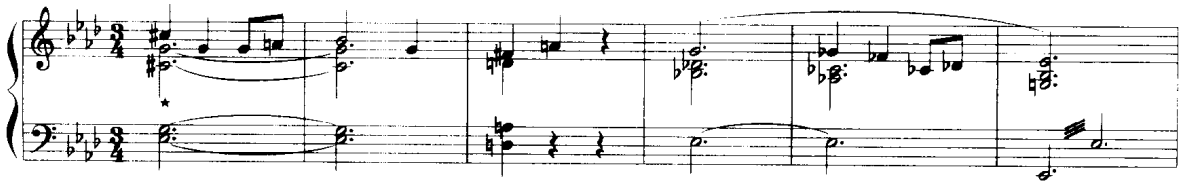


例 821



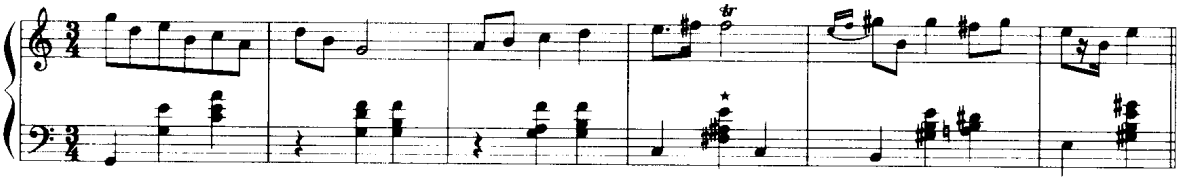
例 822

瓦格纳：《特里斯坦与伊索尔德》



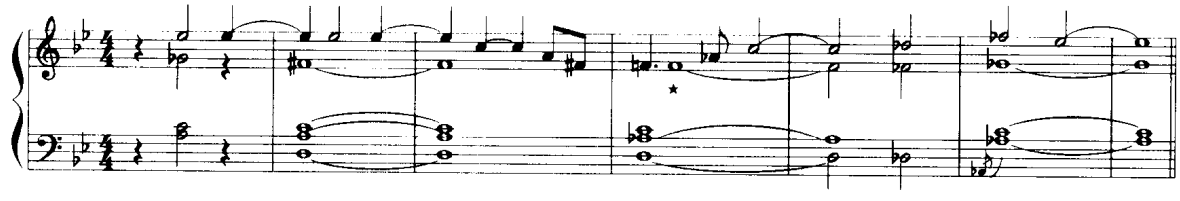
例 823

肖　邦：《玛祖卡》作品59之1



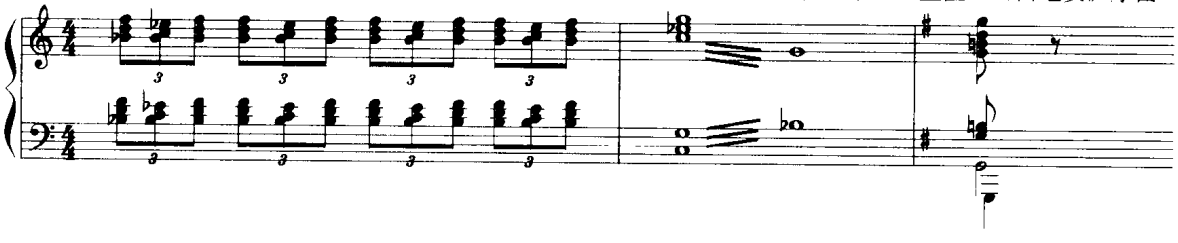
例 824

瓦格纳：《特里斯坦与伊索尔德》



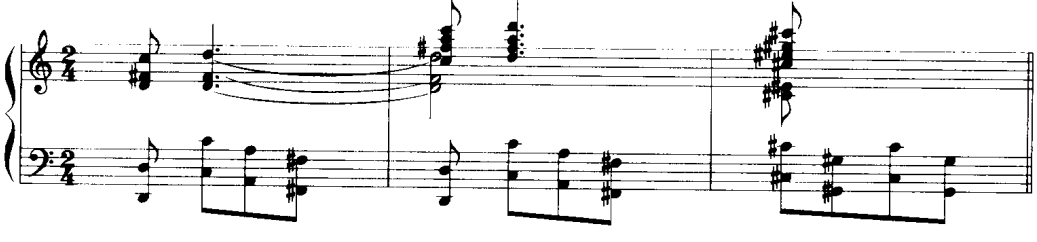
例 825

瞿　维、严金萱：《白毛女》序曲



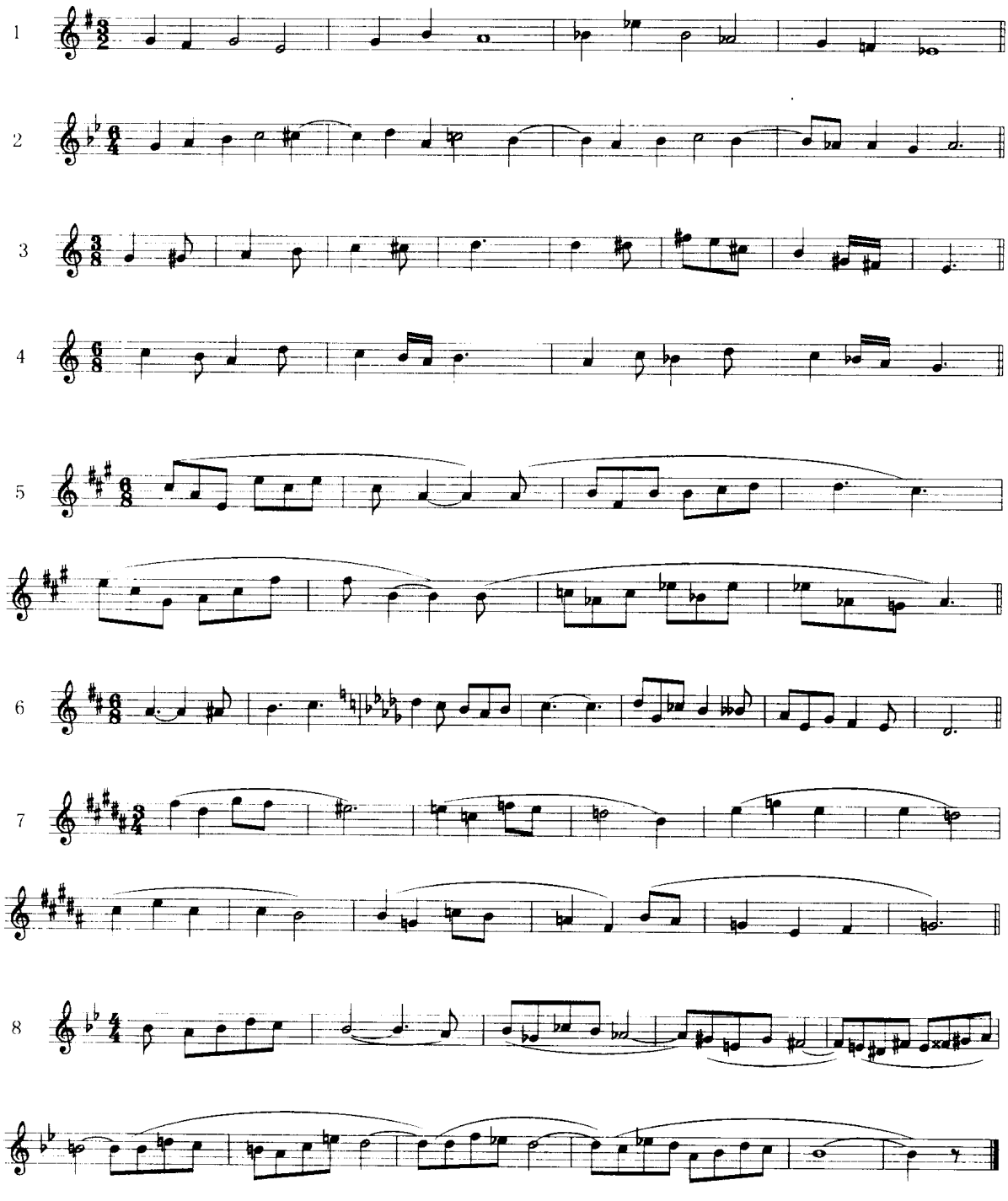
例 826

吴祖强、杜鸣心：《红色娘子军》

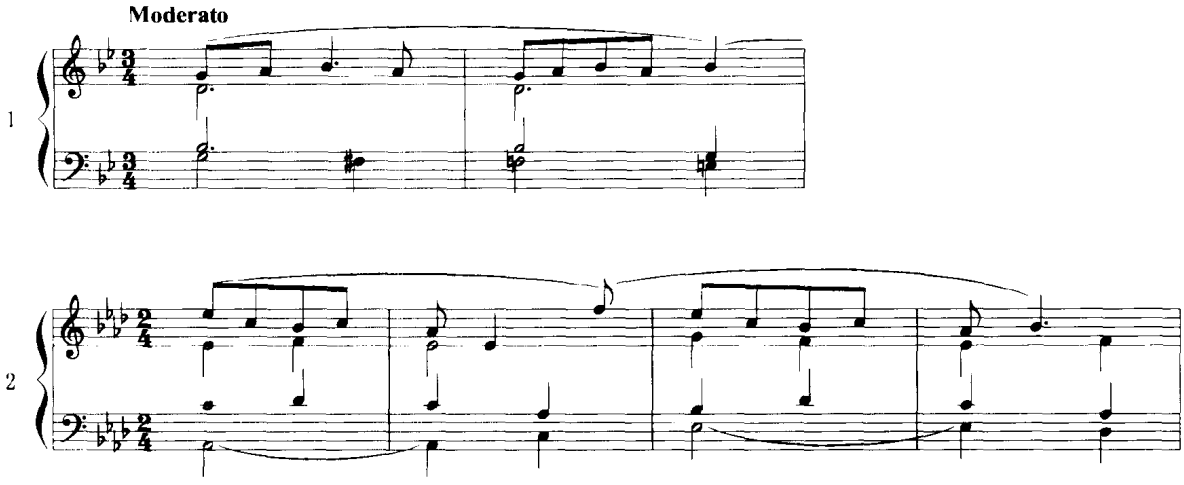


习题二十九

一、为下列旋律写作增六度与小七度的等音转调练习。



二、为下列开端写作应用增六度与小七度的等音转调练习，每一开端转入两种不同调性。



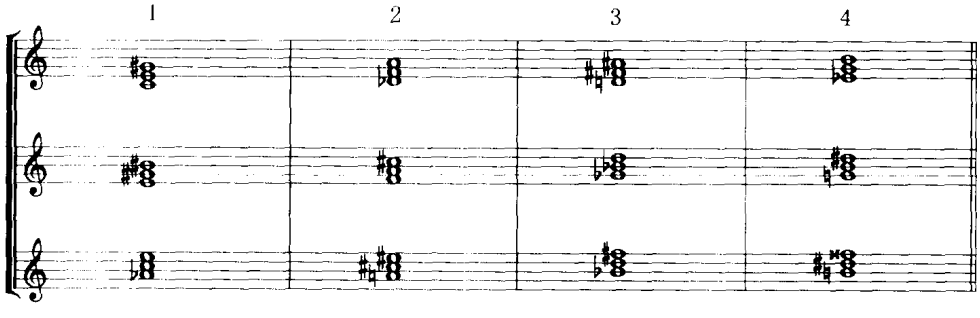
第二十九章　等音转调(三)

四、增三和弦的等音转调

增三和弦由大三度音程叠置构成,和弦的每一组成音之间均为相等的大三度音程,它将一个八度分为三个大三度音程。无论原位或转位,从等音程的意义来看,音程关系都是相同的。

增三和弦发生在和声小调式的Ⅲ级与和声大调式的Ⅵ级,在变和弦的应用中,升高五度音的大三和弦——属变和弦也属于增三和弦。升高五度音的副属三和弦也为增三和弦。因此,一个半音阶的任何一级上都可以构成增三和弦。但由于增三和弦内相等的大三度音程,相隔大三度的增三和弦属于同一和弦的变位,因此一个半音阶的十二个增三和弦内,只有四个不同音构成的增三和弦,其余均为这四个增三和弦的等音变位和弦。

例 827



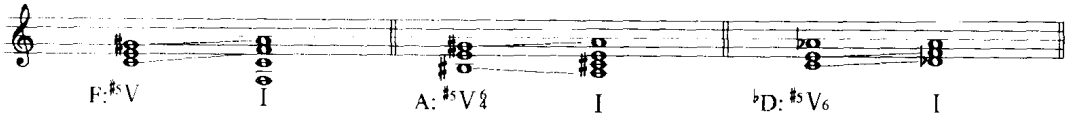
增三和弦的等音转调即利用增三和弦的这种特性作为转调的媒介。增三和弦由于其相等的音程结构、原位与转位的音程关系相等及其倾向上的多义性而使音响比较特殊,调性意义比较模糊,需要在其解决后才明确其功能意义,故在转调方面亦能起模糊调性的界限而作为过渡的媒介作用。

增三和弦在一个调内常用作为大调的♭Ⅵ级增三和弦、升五音的属三和弦与小调的Ⅲ级增三和弦。

增三和弦的解决,根据其不同的音级意义,有三种进向主和弦的方法:

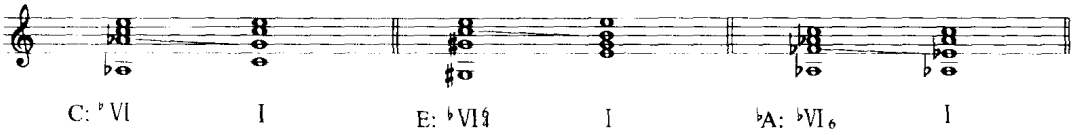
1. 作为升五音的属三和弦:① 两个声部半音上行级进;② 和声进行四度上行。

例 828



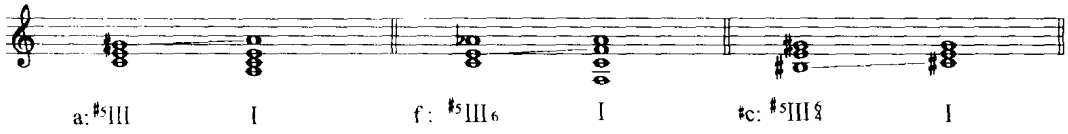
2. 作为♭Ⅵ级增三和弦：① 一个声部半音下行级进；② 和声进行三度上行。

例 829



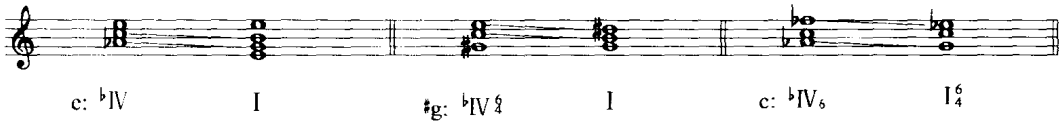
3. 作为小调Ⅲ级增三和弦：① 一个声部半音上行，② 和声进行三度下行。

例 830



另外，尚可作为小调♭Ⅳ级增三和弦向主和弦解决或大调♭Ⅵ级增三和弦向Ⅲ级小三和弦解决，它的进行特点为：① 二个声部半音下行；② 和声进行为减四度下行。

例 831



根据上述各种解决方法，同一个增三和弦可作为十二个调中的四种不同级的增三和弦。在这十二个调中，同一种解决法的三个调性为相距大三度的调性。

增三和弦等音转调的方法就是将本调某一级的增三和弦转换其功能与音级的意义、和弦的位置(原位或第一、第二转位)，根据新调的要求选择解决的方法，转入新调。

如果转入大调，则媒介和弦转换为新调的♭Ⅵ级或升高五音的属和弦。

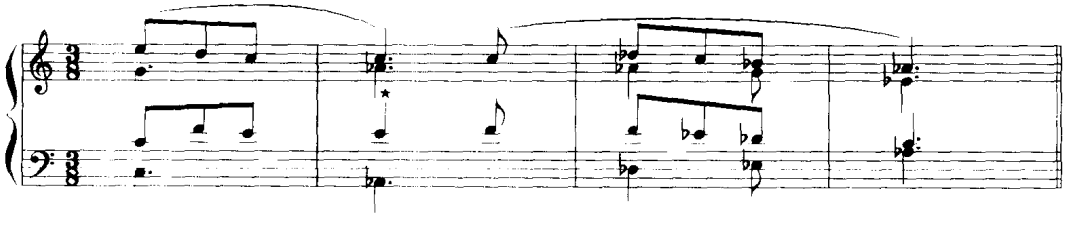
如果转入小调，则媒介和弦转换为新调的Ⅲ级或♭Ⅳ级增三和弦。

作为媒介和弦的增三和弦可直接解决至新调的主和弦。也可以先进入新调的其他适合的和弦再进入主和弦。例如作为大调的♭Ⅵ级增三和弦可以先进入新调和声大调式的下属组和弦、属和弦或终止式四六和弦等。作为小调的Ⅲ级增三和弦可以先进入属和弦或Ⅵ级等。

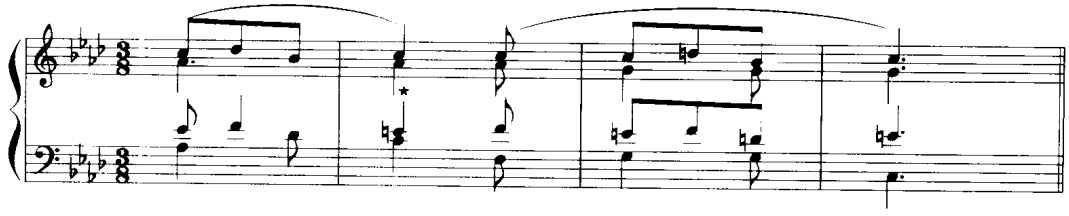
增三和弦的重复音根据和声进行中声部进行的前后方便而定。

下面是运用增三和弦等音转调的一些和声写作例题，星号处为增三和弦。

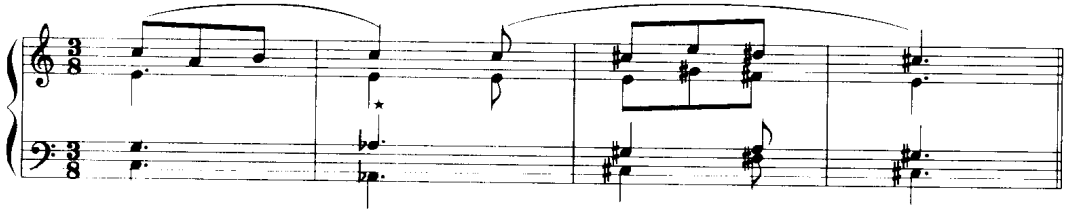
例 832



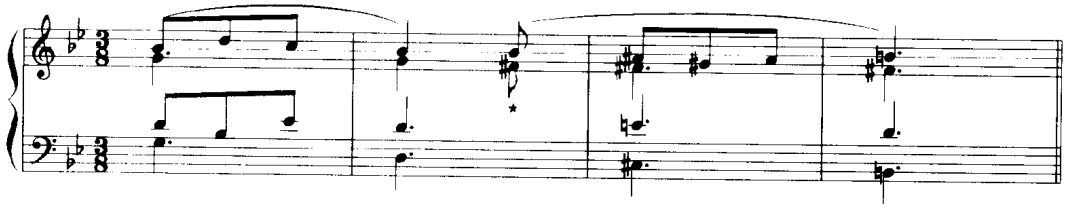
例 833



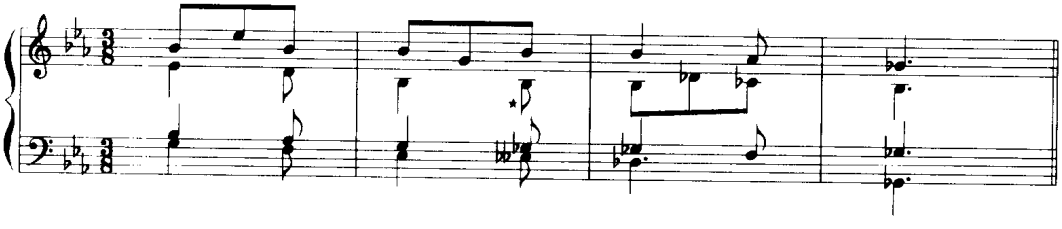
例 834



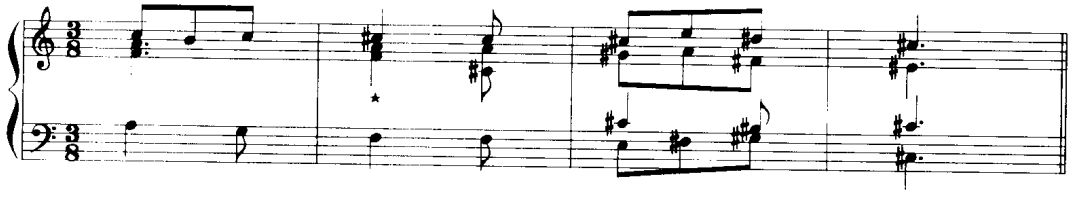
例 835



例 836

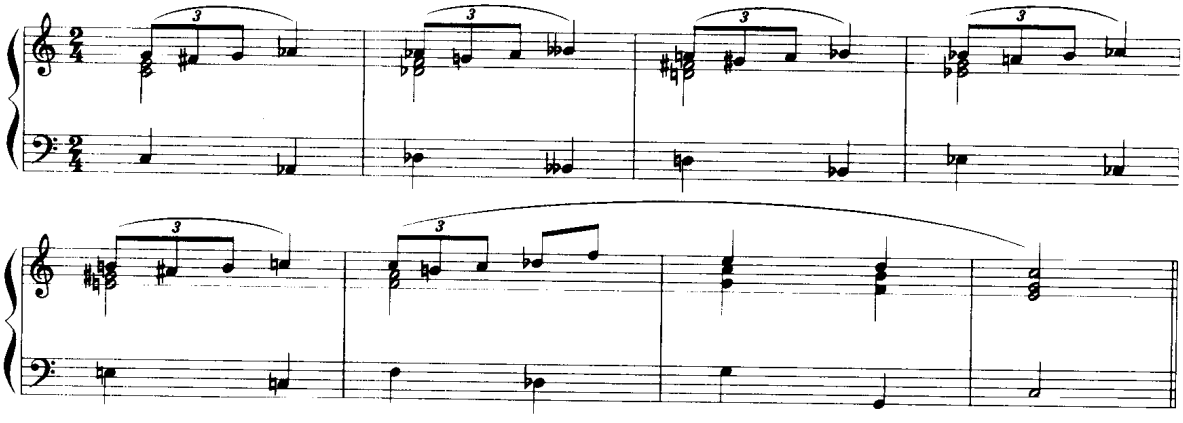


例 837

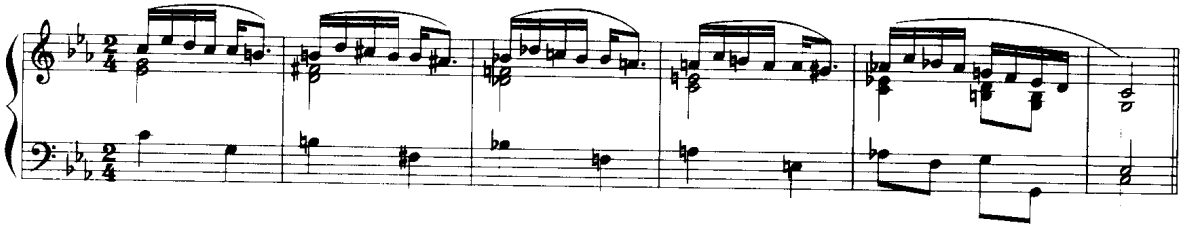


以下两例是应用增三和弦的离调模进。

例 838

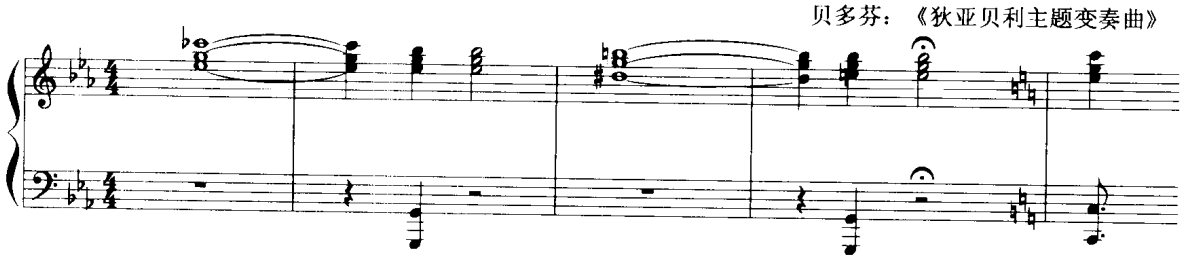


例 839

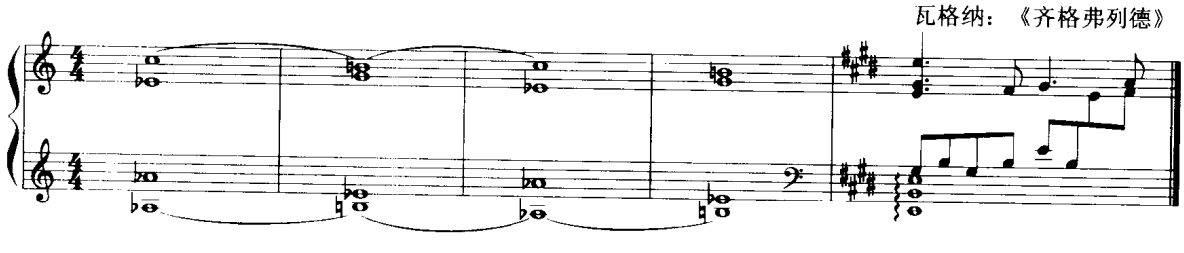


以下为作品中应用增三和弦等音转调的片断谱例：

例 840

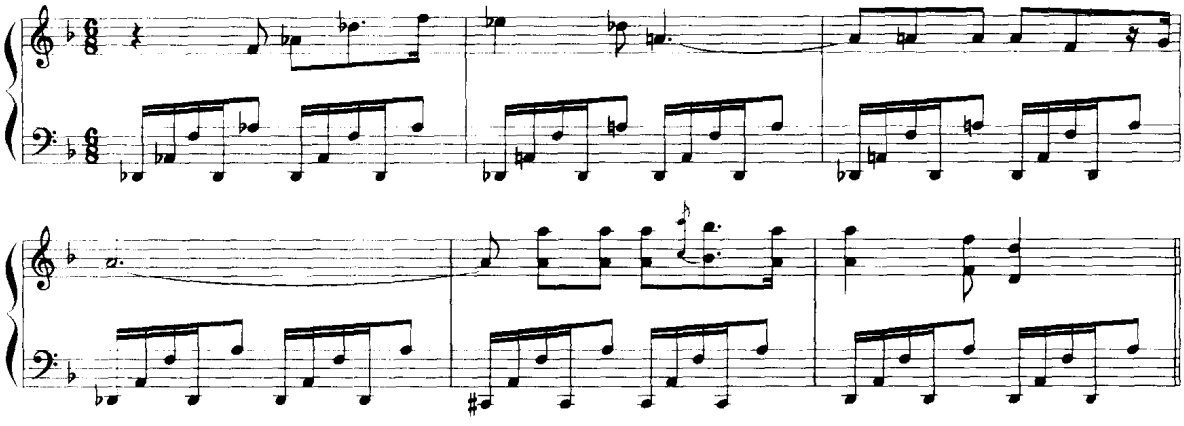


例 841



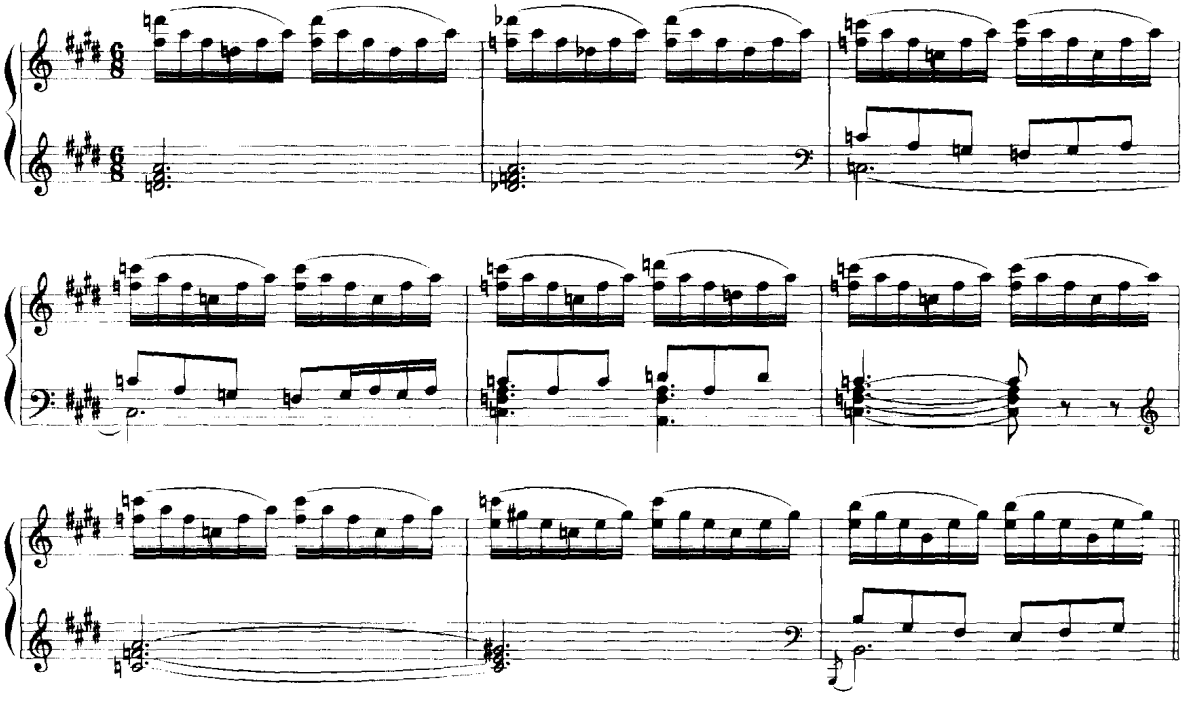
例 842

肖 邦：《前奏曲》第24首



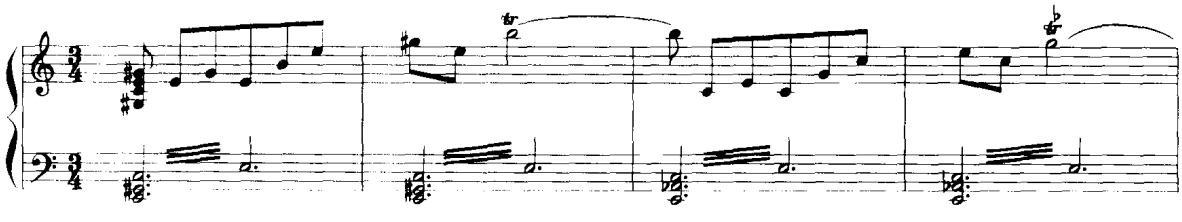
例 843

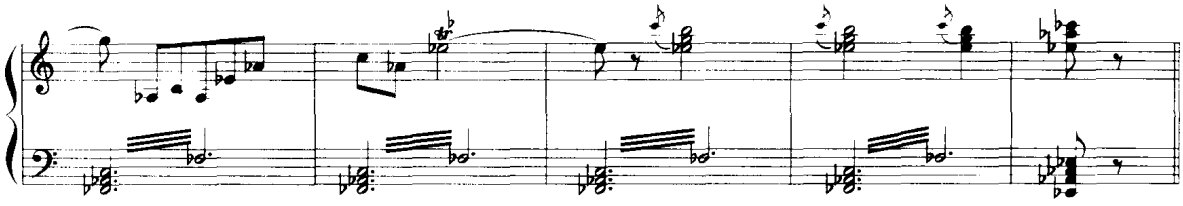
格里格：《晨》



例 844

里姆斯基-柯萨科夫：《金鸡》





例 844,在下方声部同一增三和弦的基础上,旋律声部作连续大三度下行的移调模进:E—C—♭A,最后为♭a 小调。

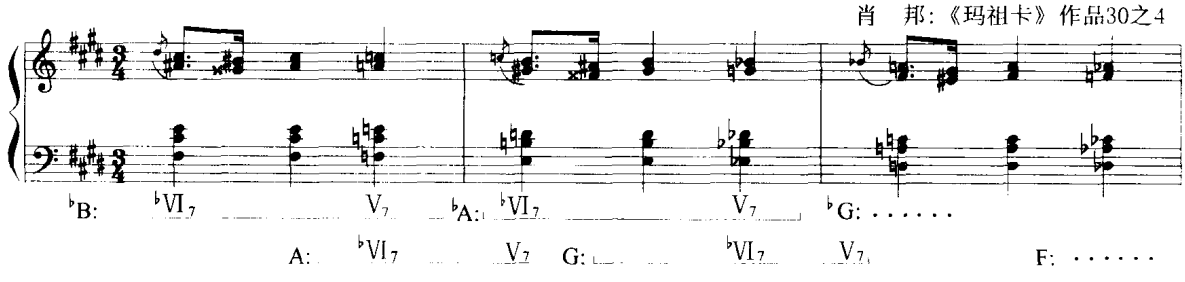
五、等音转调在作品中的应用

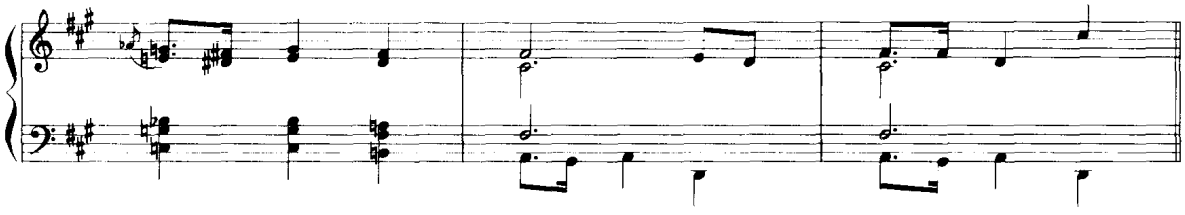
上面讲述了等音转调的三种方法。等音转调是半音化和声手法,它建立在声部半音进行与半音阶的基础上,它可以转向近关系调,而更多的应用于远关系调性的转调。它的基本原理是利用某些和弦结构的特殊性与多义性、调性意义上的暧昧性,从而改变其音级意义、和弦位置与音的倾向,引出新的调性,使转调产生突变与新鲜的效果。等音转调的应用只有在平均律广泛应用的基础上才有可能。因此,我们今日所使用的等音转调在 18 世纪才开始。也从这时开始,减七和弦、属七和弦与增六和弦的应用才较广泛起来。减七和弦以其结构的特殊性与应用的广泛性,而在等音转调中应用最早,其后为属七和弦与增六和弦的等音转调,再后为增三和弦的等音转调。总的说来,等音转调是 19 世纪和声手法的特征之一。

等音转调常用于引向乐曲的新段落或新主题的出现,可使新段落的出现具有鲜明的效果。但更常用于展开性的、过渡性的、连接性的部分,运用等音转调的模进是这些部分常用的手法。等音转调既能快速转调,但同时也造成新调的不巩固与经过性特点,因此,宜于作为过渡、变化的手法。在作品中常常利用同一和弦,作不同的等音解决,接触不同的调性,造成变幻迷离的色彩,这是 19 世纪后半叶作曲家喜用的手法。

等音转调以其高度的半音性与不协和弦的应用而使和声的紧张度比较强烈,可以为高潮作准备。连续的属七和弦、减七和弦、增三和弦进行等也是等音转调的一种紧缩连续,它造成调性的模糊与声部的平行连续,属于色彩性半音和声的一种特殊手法(见以下各例)。

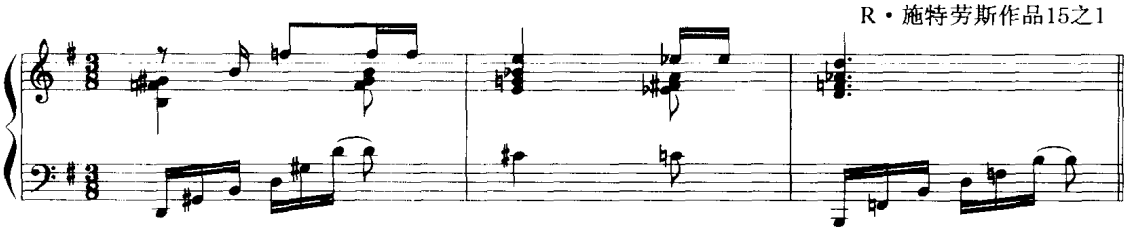
例 845





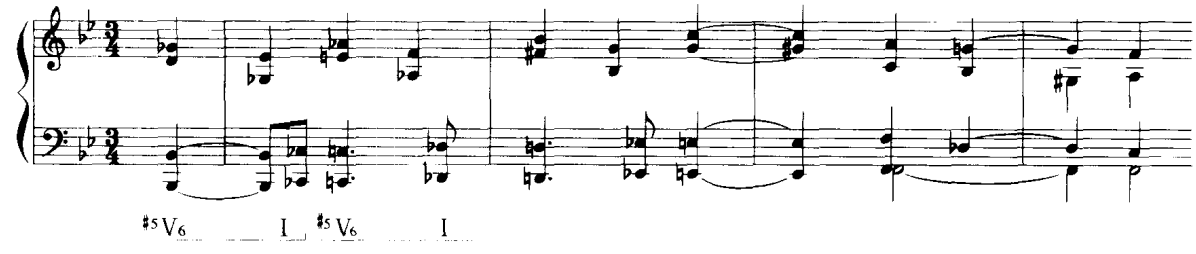
例 846

R·施特劳斯作品15之1



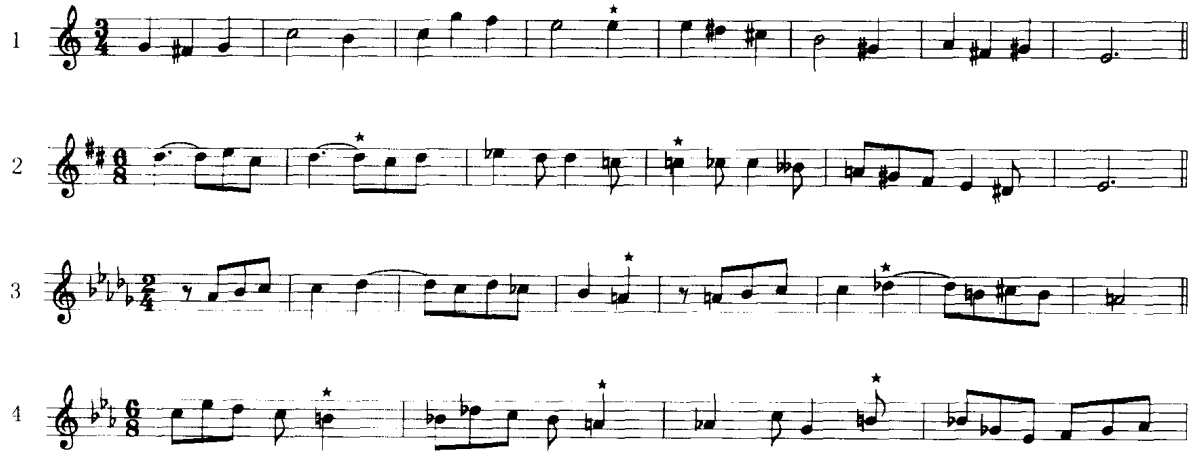
例 847

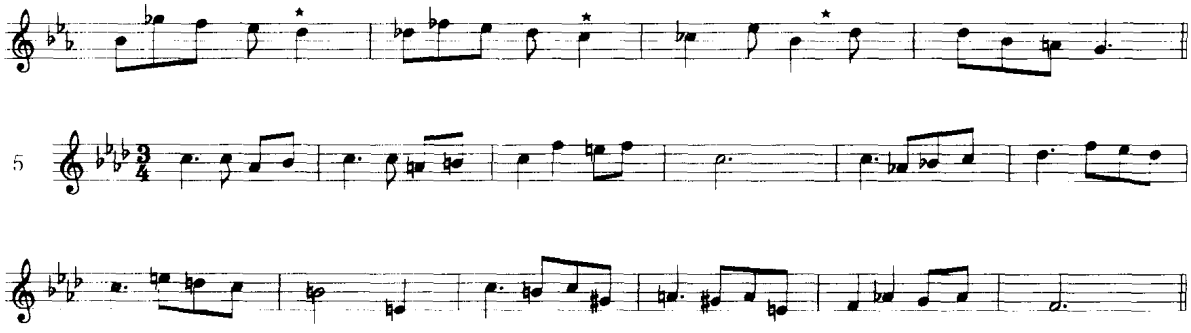
舒 曼:《新事曲》



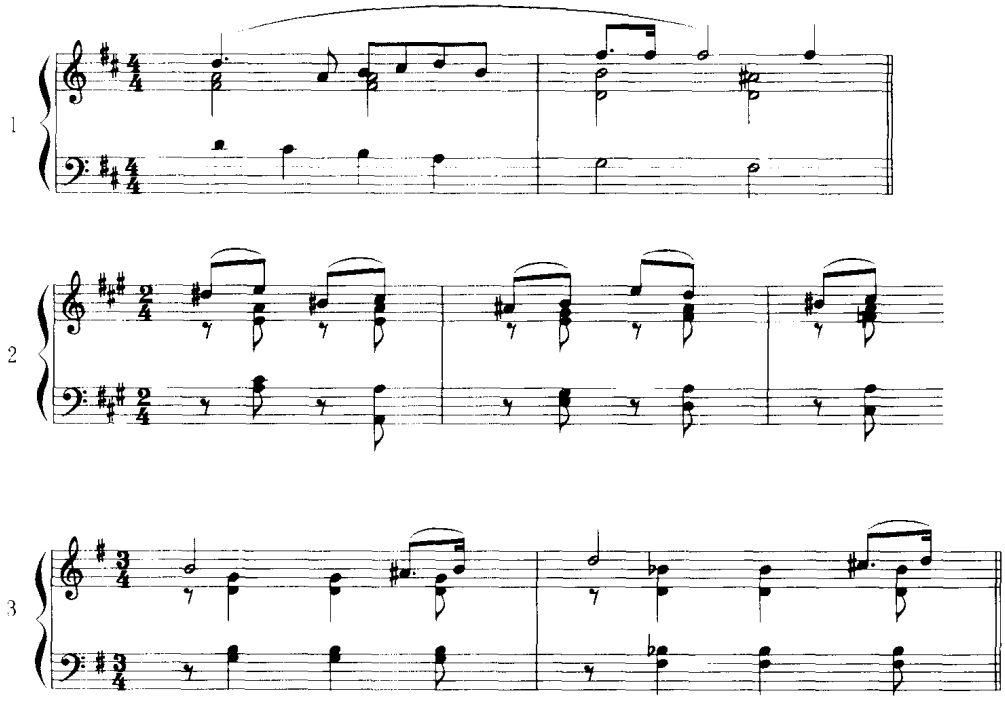
习 题 三 十

一、为下列旋律写作应用增三和弦的等音转调练习。星号处用增三和弦。





二、为下列开端写作增三和弦的等音转调练习，每一开端转入两种不同调性。



下　　编

近代和声

绪　言

自19世纪末开始，随着美学思想的更新演变，音乐表现范围的无限扩大，作曲技法的刻意求新，作为音乐表现手段之一的和声，亦获得了充分发展。在不同乐派作曲家的作品中，和声的使用，打破了传统的樊篱，趋向多元创新，扩充了处理的方法，涌现了崭新的音响，开创了前所未有的此新彼异、特性纷呈的局面。

近代(19世纪末—20世纪上半叶)和声的发展虽然样式繁多，但总的可归纳为下列四个方面的特点：1. 音阶类型的多样化。2. 和弦结构的复杂化。3. 和声进行的非功能化。4. 调性观念的扩大化。

音阶类型的多样化

早在19世纪中叶，由于音乐上表现某些民族风格特点，在大小调和声基础上，引进了其他自然调式的旋律，如贝多芬的四重奏作品132号的慢乐章、肖邦的某些玛祖卡舞曲中的利底亚调式等。由于以后表现范围的扩大、复古的思潮、民族乐派的兴起、半音和声的加强、各种音乐构想的出现，调式音阶的种类亦因而获得普遍的扩充。在近代音乐中，除大小调式音阶外，尚出现了许多新的、富有特性的或有特异结构的音阶。调式音阶的多样化，大致有下列三大类：

一、由于音乐思维复古化、民族化、追求异国情调等原因而引用的其他自然音调式或含特殊音程的调式音阶，如古代调式、五声音阶和吉普赛音阶等。

二、由于变音和弦的自由应用，调式音列间音程的同一化而形成的“半音阶”与“全音阶”。

三、由作曲家自行设计、创造的各类特殊调式音阶，种类繁多，各具特点。

音阶是构成旋律与和声的音列基础。在近代音乐中，特定的调式音阶是旋律与和声特色的基本因素之一。

和弦结构的复杂化

不协和音，随着历史的进程，愈益成为和声的重要因素。它从最初有限的、有规则的使用，演进为大量的、自由的使用，以至勋伯格提出了“不协和音的解放”的观点。在加强不协和音的应用中，它的极重要的结果之一，就是形成了和弦结构的复杂化。和弦结构的复杂化，一般通过以下几种不同的途径或不同的处理方法达到：

一、在传统和弦的基础上加以扩充、变化或自由处理。其中最早使用的方法是加高三度叠置，从传统的七和弦、九和弦而十一和弦、十三和弦以至更高度的、包含有变音与自然音同时使用的高度“三叠”和弦。另一种方法是在传统三和弦(或七和弦)结构内，附加与和弦音相邻的不协和音，一般称为“附加音”和弦，这说明它是在原有和弦结构上所附加的音，并非新的和弦结构原

则。但它亦是一种不协和和弦的构成方法。和弦外音未予解决而形成的不协和和弦形态是传统和弦结构基础上的另一种自由处理方法,这种不协和和弦的特点是其中除含有明确的传统和弦形态外,不协和音则可解释为未获解决的某类和弦外音。

二、打破传统和弦结构三度叠置原则的是"非三度叠置"和弦构成方法。这种非三度叠置的和弦结构,不仅打破了传统的和弦结构原则,也打破了以大小三和弦为基础的大小调和声体系,构成了色彩化的和声素材,与以三和弦为基础的和声素材相对照。这类非三度叠置和弦结构方法,包含有纯四度叠置、纯五度叠置和二度叠置,形成了四度和弦、五度和弦或二度和弦,或形成上述和弦的混合形态。

三、复合和弦。两个或两个以上不同和弦——无论是三度结构或非三度结构——的同时纵向结合,形成了复合和弦或复合的和声层次,这亦为近代和声复杂化的形态之一。

四、自由构成的不协和和弦。除以上几种有一定构成方法的和弦形态外,尚有由于强调纵向的音响效果,或由于声部的进行而形成无一定规律的不协和和弦形态,属于自由构成的不协和和弦。

五、由复调织体各声部(或声部层)在各自的运动过程中所构成的纵向复杂和声。这类织体关注各声部的独立运行,而打破传统复调织体中各声部之间的纵向谐合关系,这是近代复调写作的一个显著特点。

以上是近代和声和弦结构复杂化范围中几种主要的和弦构成方法与和弦形态。

和声进行的非功能化

和弦结构只是和声的素材,而对多声音乐发挥主要作用的是和声进行,亦即和声的运动。和声进行在结构功能上能呈现或确定调性,形成相互联系的和声体系,组成曲式结构的和声布局。因此,围绕调性中心,不同的和声进行具有不同的功能意义,组成由广及细的功能序列。和声的音响色彩亦是在功能序列的基础上呈现。但随着和声表现作用的充分发挥,变音体系和声的广泛应用,在和声进行上亦逐步打破以属七和弦——主和弦为核心的功能序列,引入了非功能性的、以色彩性为主要目的的和声进行。这些近代和声中的新的和声运行状态,可称为和声进行的非功能化或和声进行的色彩化。这类和声进行的方式非常丰富,有各种不同的状态。

一、调式化和声进行。重现古代调式和声的进行特点,减弱调性和声的功能意义,改变功能序列的规律。

二、强调三度、二度、半音或增四度关系的和声进行,突出了和声进行中的色彩性、远关系性的和声关系,削弱了调性和声核心的四、五度关系。

三、不协和和弦的连续。独立性的不协和和弦,其连续进行中,并无传统意义的解决要求。

四、平行进行。针对长期来传统和声写作中,禁止平行五、八度和低音与上方声部的平行四度的规则,以及重现古代奥伽农风格,近代和声写作最早对传统和声的反叛的表现之一,就是采用平行进行:各声部以相同的音程结构连续进行。平行进行在实际应用中有许多不同的方式,如连续的和声音响式、平行声部层或"和弦流"等。

五、非和声进行。前后和声音响,无明确的相互关系,只是和声音响的点与点的连续,不形成"进行"的意义。

调性观念的扩大化

近代音乐至为重要的一个问题，或者说是一个重要的特性，就是调性观念问题。有些音乐风格即以其调性处理情况为名，如：无调性音乐、多调性音乐等。在近代音乐中，除某些仍保持传统的调性观念外，大多数的音乐作品，由于和声材料的扩充，和声进行的复杂，半音体系的独立应用，导致了调性范围的扩大和调性感觉的模糊，因此打破了传统的调性观念，引来了调性观念的扩大。从保持调性到取消调性，表现了调性观念丰富变化的广阔天地，亦表现了缤纷多样的调性呈现与处理方式。

调性观念之扩大，主要区分为两类调性观念。一类为保持调性的基本意义或中心作用，但扩大或改变其内涵、范围、和声材料与调性呈现方式。这一类中包括了许多不同的调性处理方式，从传统调性范围的扩展直至接近无调性的边缘。

这类调性观念，先由传统调性的频繁变换，不断流动开始，随之以终止式的淡化，主和弦的隐蔽，调性的模糊，调性关系的复杂化等等手法，以后又不断有新的和声处理方法，扩大和改变了调性的观念和意义、作用和形态。我们可从下列几个方面归纳调性观念扩大的方法。

一、从**音阶**方面扩大调性观念。传统调性以大小自然音阶为基础，因此调性观念之扩大，首先是打破大小调自然音阶的控制，打破自然音为主，变音为副的观念，发展为一个调性范围内各个半音都有相互平等意义的半音阶基础。不仅一个调性内音阶的各个半音成员都能自由独立地使用，并且半音阶每一个音上建立的调性可以自由地根据需要而相互转换，打破传统的调性关系体系。从音阶方面扩大调性观念，不仅表现在半音阶基础方面，也表现在其他以十二个半音为基础的特殊音阶方面。

二、从**和声素材**方面扩大调性观念。通过各种高叠的和非三度叠置的和弦与不协和和弦的广泛而自由地运用，打破以大小三和弦为基础的传统调性观念，亦即和声性大小调调性观念，扩大为单音的、旋律性的、非三和弦性的调性观念，甚至在某些情况下形成无调性和多调性。

三、从**和声进行**方面扩大调性观念。打破传统的终止式和声进行，打破功能序列基础上的和声进行，在各类非功能性、关系疏远复杂、调性意义暧昧的和声进行中，通过和声的节奏地位、时值和频率、其他可能的和声支持、旋律性因素、和声根音进行的作用等方面，确定或表达调性的意义。

四、在**织体层次**方面，打破各层次间在同一时间内保持同一和声的纵向结合以及相互间在一定时间内由同一调性控制的状况，扩大为多层次的和声复合或调性的复合，从纵向关系方面扩大了调性观念。

以上所述从不同方面扩大、发展和改变了的调性观念，虽然保持了一定的调性意义，但不再是由自然音为基础的调式音阶、大小三和弦为主和弦、属——主的功能性和声进行相结合的传统调性形态。因此，随着各种不同方式的扩大、发展和变化，调性的感觉也有不同程度的区别，有的是淡化的，有的是隐约的，有的是模糊的，有的是难以感觉的，形成了近代音乐中丰富多变的调性形态，但可归纳为“新调性”和“多调性”。

另一类为无调性观念。这种观念实际上并非调性观念之扩大，而是调性观念之否定。但这种否定，又是调性观念扩大的进一步发展的结果，正如在实际音乐创作中，勋伯格从后期浪漫派音乐风格的调性观念进入无调性音乐风格的调性观念，再进一步迈入意图消除任何可能存在调

性因素的序列音乐所表明的这一发展历程。无调性观念是与“不协和音的解放”的观念有密切联系的“调性的解脱”的体现，它从调性观念之扩大最后走向破除可能引发调性感觉的任何因素。它是20世纪初音乐创作方面反叛传统的表现之一个重要方面。

无调性音乐的早期状态可简单归纳为：无明确的或隐含的某种中心意义的主音或主和弦；半音阶的广泛而自由的应用，无任何可知的或可分析的调式音阶；纵向和声结构在半音阶范围内的自由结合，不协和和弦的整体性自由应用；无任何习惯的和声进行方式，和弦间无任何功能性逻辑与联系等特性。

以上是近代和声在上述四方面所表现的形态和特点。其中某些和声处理方法，在本教程上编中已有涉及，但仅限于三度叠置和弦结构与大小调和声范围内，下编将介绍以前尚未涉及的其他近代和声处理方法。

近现代音乐中有不少技法实际上为作曲技法，并不专属于和声范畴，例如十二音序列作曲，即为一种作曲技巧，虽然其中包含了纵向结合的问题，但主要并非和声问题，并且已有不少论著对此作过介绍和论述，故本教程不再列入。兴德米特《作曲技法》一书，其中很重要的内容是关于音阶、调性与和声的理论，是20世纪上半叶一部有完整理论体系的著作，但因已有中译本出版，并亦有中文的介绍文章，本教程亦不作赘述。另外，现代许多新的作曲技法，大多亦不属于和声范畴，故本教程亦不列入介绍范围。

本教程系有关和声应用的教科书，它按照教学进程根据上述四方面先后分别介绍，但因实际应用中这四方面常相互结合，因此，介绍虽有先后，每章各有侧重的内容，但引用的乐例和习作，不可避免地会涉及其他处理方法。

第六部分

各类调式音阶的和声方法

调式音阶的多样化是近现代音乐的特色之一。除大、小调式外，有古代调式、五声调式、混合调式、特殊的民族调式以及其他许多人工设计的调式音阶。在本书第一部分中，已讲授了其他自然调式以及交替调式、复合调式、混合调式的调式、音阶特点和它们的和声处理方法，但仅限于传统的三度结构的和声范围。现在，我们将介绍这些调式音阶的新的和声处理方法，并将介绍其他一些调式音阶。

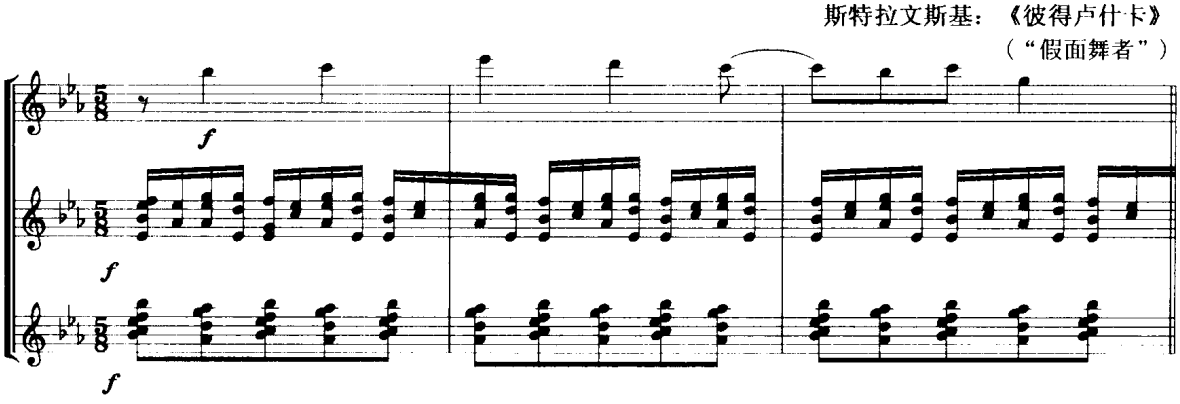
第三十章　各类调式音阶的和声方法(一)

一、泛自然音阶(Pandiatonicism)

"泛自然音化"是尼古拉·斯洛尼姆斯基在他所著《1900年以来的音乐》一书中所创用的术语，指旋律与和声均以纯自然音阶为基础的一种新的音乐风格。它的特点是自然音体系各音在纵向和声结构上可作各种自由的组合，既可为三和弦或七和弦形态，亦可成为带有附加音的和弦，有时亦形成复合和弦的组合，但均在同一自然音体系内。

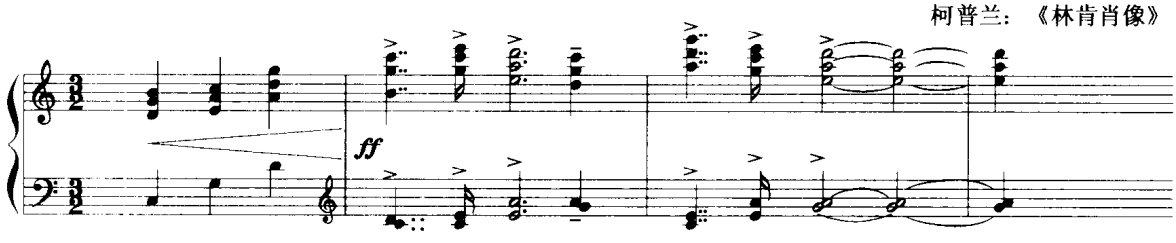
例848是斯特拉文斯基的舞剧音乐《彼得卢什卡》中"假面舞者"的一个片段，在降E大调自然音阶范围内，以降E大三和弦为基架，通过附加音、和弦外音等方式，使纵向和声结构形成比较复杂的状态，七个音常同时作纵向结合。斯特拉文斯基在该作品中应用泛自然音和声法较多。

例 848



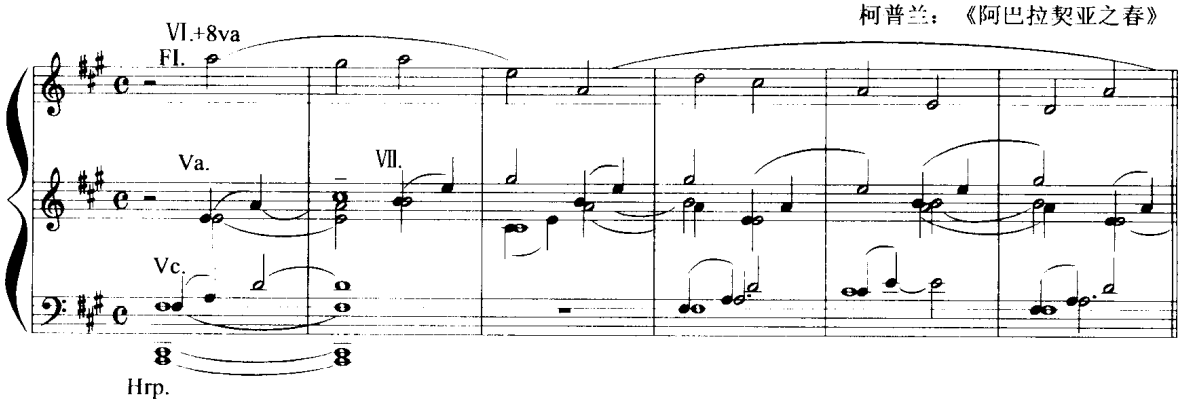
例 849 为美国作曲家柯普兰《林肯肖像》的一个片断。和弦式织体、C 大调自然音阶、旋律与和声的低音部均显示以 C 大三和弦为骨架，但纵向各和弦中除个别和弦外，均非三度结构形态。

例 849



例 850 是柯普兰另一首作品《阿巴拉契亚之春》中的片断。A 大调。最高声部是长笛与独奏小提琴作八度重叠的旋律，在自然音范围内。中间是大提琴演奏的Ⅳ级六和弦的分解音型，其上方是中提琴演奏的Ⅰ级分解音型，再上方是第二小提琴演奏的Ⅴ级分解音型，各音型先后衔接进入，构成了Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ三个和弦的复合。最低音是竖琴演奏的 A 与升 C 的大三度持续音。显示了 A 大调的基础。

例 850



由于泛自然音和声法的和声材料有较大的局限，故一般常作片断性的应用，或者在小型乐曲

中使用。通常在音乐进程中作转调处理，或引入某些适当的变音，或完全离开泛自然音和声处理，以取得音乐的发展变化。

二、五声音阶

五声音阶是一种既古老而又有近代新色彩的调式音阶。它是我国民族音乐调式音阶的特色之一，亦为世界上不少民族和地区民间音乐的调式特点。近现代专业音乐中，五声音阶的应用是与民族乐派的兴起、东方或异国情调的表现、特定意境的描绘等有密切关系。它们的应用，既有旋律性的，亦有和声性的。和声处理的方法很丰富，本书上编讲授了以大小调和声配置五声调式的方法，现在介绍在近现代音乐中所应用的一些新的和声处理方法。

(一) 五声纵合化和声

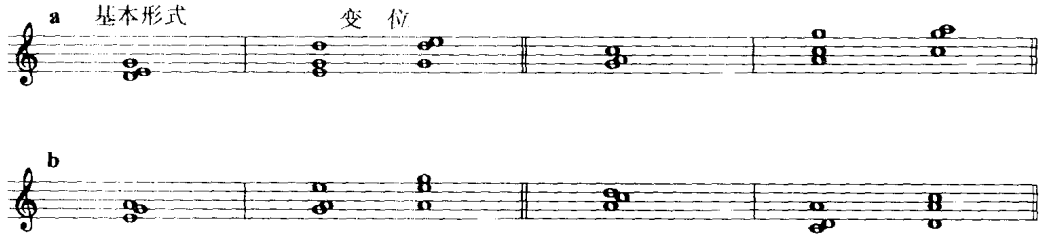
将五声音阶中各音作纵向结合，形成和弦结构，即为五声纵合化和声结构。横向进行为五声旋律，纵向组合为五声和弦，纵横关系均建立在同一五声音阶的基础上，这是纯五声化的和声处理。在纵向结合中不包含小二度、大七度、增四度、减五度等音程。

五声纵合化的和弦结构按三音、四音、五音区分。每一类中又可分基本形式与同音组变位形式。各类和弦结构见下列各例：

(1) 三音和弦：

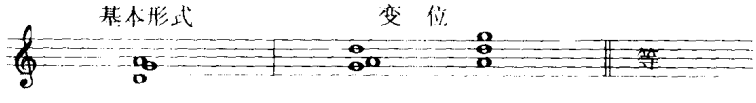
① 四度三音列式及其同音组变位和弦：

例 851



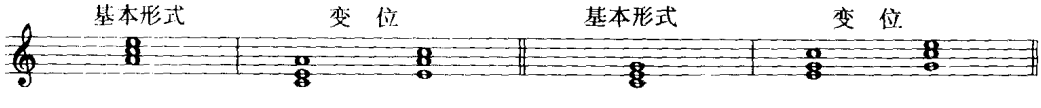
② 四五度式及其同音组变位和弦：

例 852



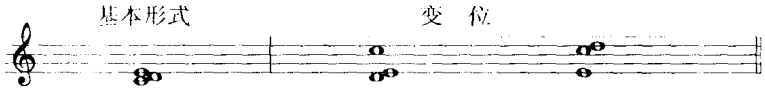
③ 大、小三和弦式及其同音组变位和弦：

例 853



① 大二度三音列式及其同音组变位和弦：

例 854



(2) 四音和弦：

① 五度四音列式及其同音组变位和弦：

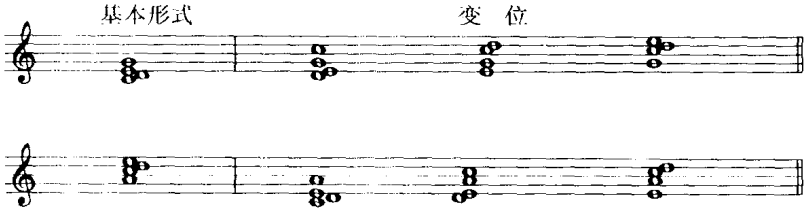
例 855

② 小七和弦式及其同音组变位和弦：

例 856

③ 大、小三和弦附加音式及其同音组变位和弦：

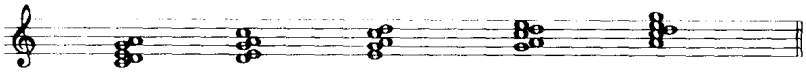
例 857



以上的变位和弦均可作为独立的和弦结构，与转位和弦的意义不同。

(3) 五音和弦

例 858



五音和弦可不分基本形式和变位，只以低音的不同作为区分其不同位置的参照。

这类五声纵合性和声的使用方法，可注意以下各点：

① 声部数量，除单音外，可自 2 音至 5 音的组合，或再加上八度重复音。声部数量的多寡，关系到音响的浓淡。声部位置的排列，则影响音响的疏密。

② 低音具有重要作用，在考虑和声的进行时，应安排好低音的位置和它的线条进行。

③ 和弦的根音根据和弦中所包含的五度、四度或大三度音程的根音确定。确定的程序首先考虑五度的根音，无五度时根据四度的根音，无四度时根据大三度的根音。小三度的根音以下方

音为根音，小六度的根音为上方音，大六度的根音在上方，七度的根音在下方，二度的根音在上方。根音的确定，有利于明确和弦的音级与和声的根音进行。

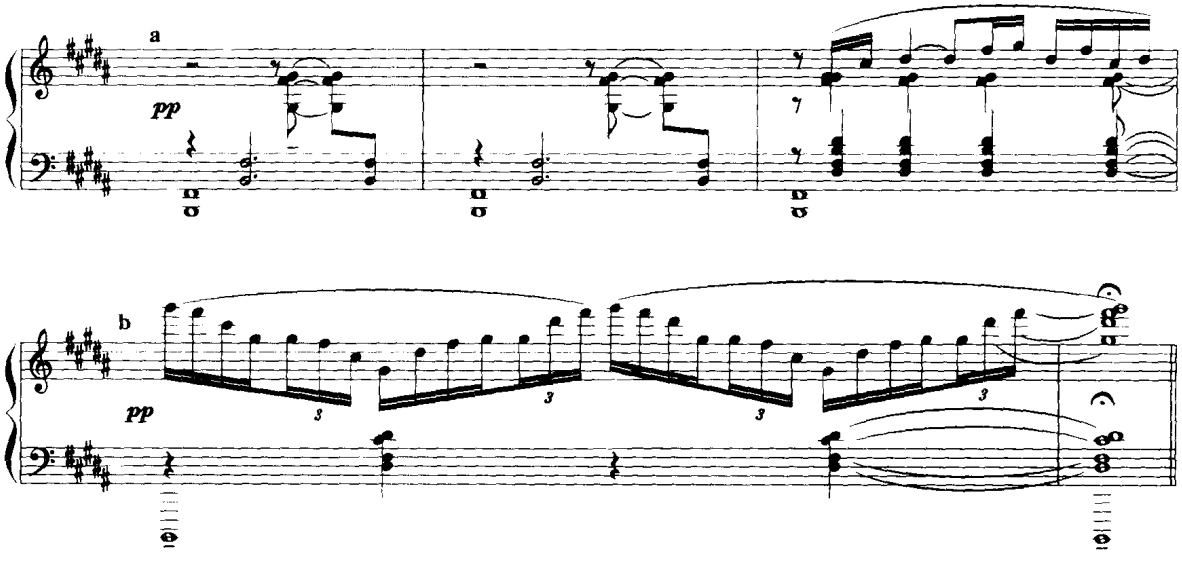
④ 和声进行的方式甚多，如强调功能性因素，则采取四、五度根音关系。如强调非功能性作用，则可作三度、二度的根音关系进行。如采取复调化织体时，则以声部的横向进行为主体，不必着重于和声的根音关系。可只在结构的重要位置处(如乐句停顿处、终止式处)，有意识地安排某一根音的和声结构。

⑤ 写作时需明确何音为中心音(主音)，在处理中对中心音或中心音和弦在旋律上或和声上加以强调。

例859是建立在B大调上的五声音阶旋律与和声。例a为B大三和弦附加大六度音的和弦形态。但这个大六度音并非和弦外音性质而是和弦的组成音。例b是该曲结束处，在B大调基础上，结束和弦包含了五声音阶的各音。

例859

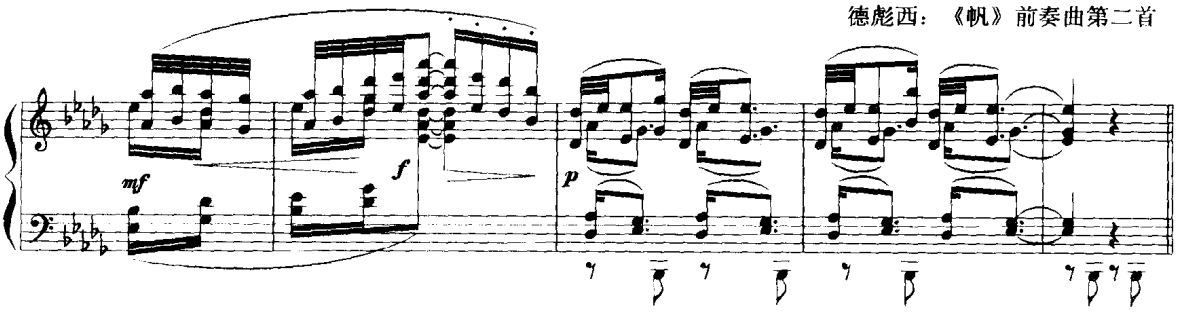
德彪西：《塔》



例860是一首以全音阶为主体的、乐曲中间一段纯五声音阶的段落。此处虽在低音保持了降B音，但这一段落是以降E为中心的五声音阶旋律与和声：

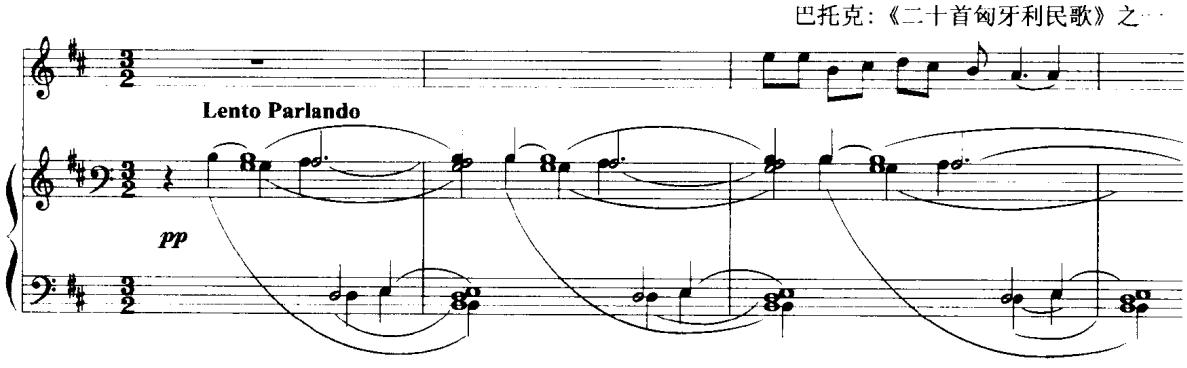
例860

德彪西：《帆》前奏曲第二首



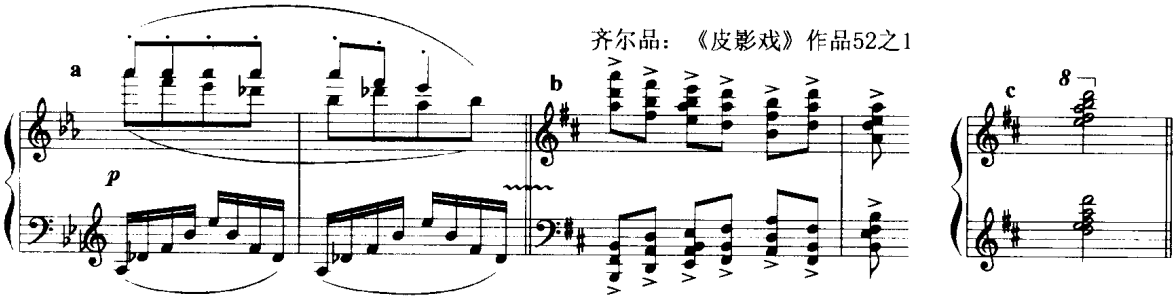
例861的钢琴伴奏部分，是一个五声的固定低音音型，音型中每一音都延留下去，构成了自B音至下方B音八度内的五声纵合化和声。民歌旋律则并非五声音阶，且以E音为中心。

例861



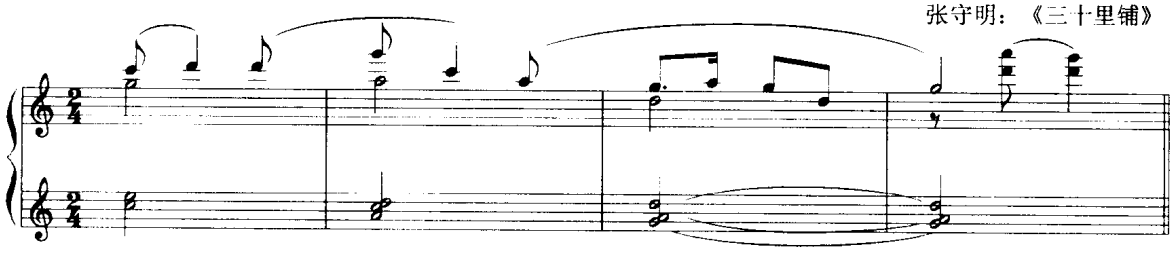
A·齐尔品曾写过不少纯五声化和声的作品，例862是他根据中国民间皮影戏曲调所写的一首钢琴曲的几个片断。例862a，上方声部是二个曲调的结合，而左手是分解性五声和声的音型。例b是两个和弦性线条的对称反向结合，四五度和弦。例c为以D大调和弦为基础的五声音阶的结束主和弦。

例862



下一例中，为陕北民歌《三十里铺》所配置的五声化和声，包含了几种五声和弦的结构类型，这一片断停顿在G音(徵音)上。

例863

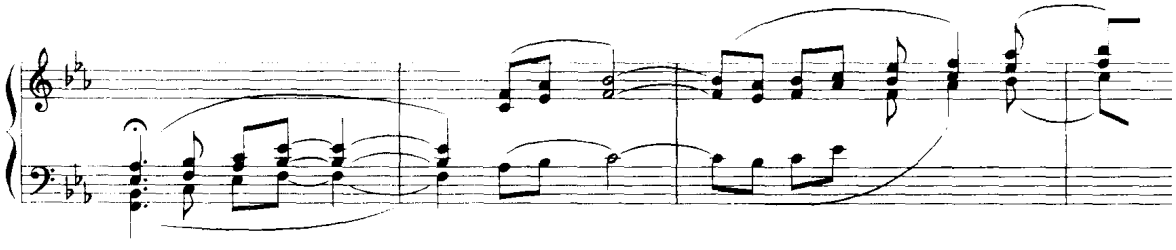


(二) 五声化和声的平行进行

平行进行,是两个以上声部按相同的音程关系作连续进行,形成加厚的声部进行层次,亦称"平行声部层"。纯五声声部由于音阶级进中有大二度与小三度之差异,因此它的平行进行不能完全保持相同的音程,因而纵向结构亦有变化。如下列两例中,三声部的五声平行声部层,纵向结构中有不同的和弦形态。例 864,平行的和弦有四度和弦与四六和弦的交替。例 865,平行声部层有四度和弦与六和弦的交替。由于中音区有另一平行声部层,构成更为复杂的纵向结构和织体层次,低音区是 B 五度音程保持,强调了 B 调的中心作用。

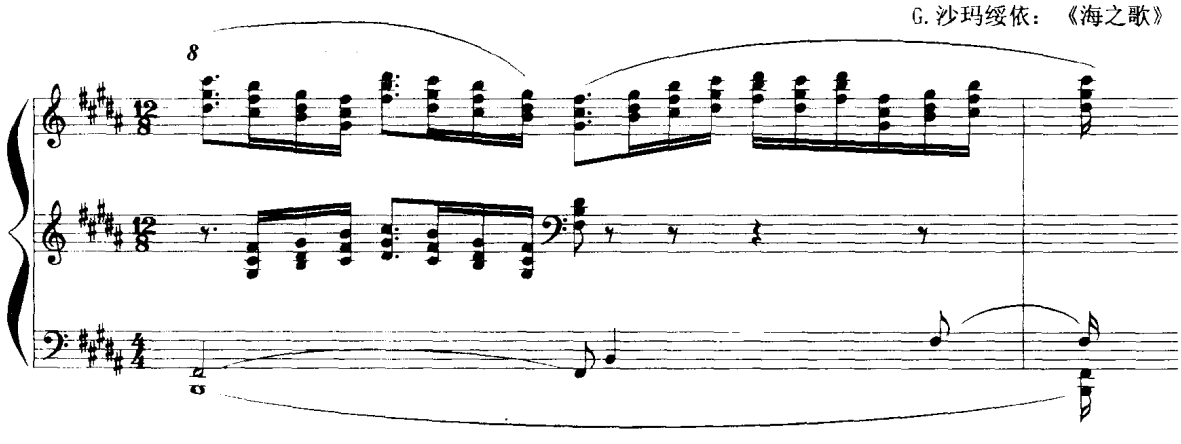
例 864

朱践耳:序曲第二号《流水》



例 865

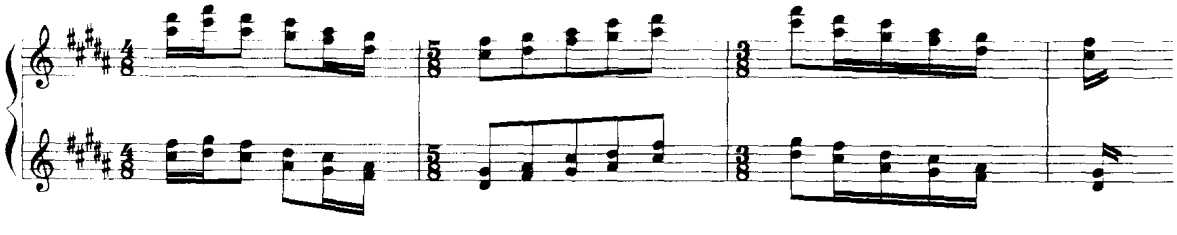
G. 沙玛绥依:《海之歌》



例 866 为四声部的五声音阶平行进行,纵向和弦结构有更多的形态。

例 866

斯特拉文斯基:《夜莺》



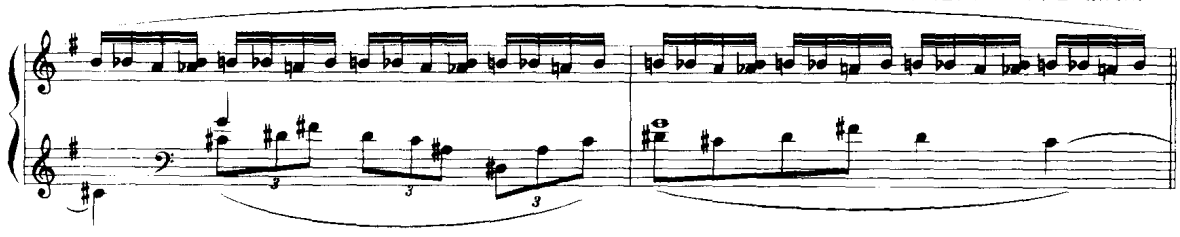
（三）五声旋律或和声与七声音阶或半音阶和声的结合

为了扩大和声范围和表现作用，在和声部分不局限于五声音阶内，而与七声音阶的、含变音的或半音阶的和声相结合。和声的纵向结构可以是三度叠置的协和弦或不协和弦，也可以是复杂的不协和弦或非三度叠置的和弦。这种处理方法，使和声的整体，无论是和声的或复调的组合、纵向音响与横向运动，都有不同程度的复杂化，和声的色彩与表现作用也更为丰富。

例867的低音部是首尾均为升C音的五声旋律片断：C♯、D♯、F♯、A♯，而内声部是G音，与升C构成减五度，属非五声音阶内的音。而在高音部则是B音与降A之间的快速半音进行，描绘晨雨迷濛的意境。内声部的G音与B音构成大三度关系，与上方声部构成和声关系。

例867

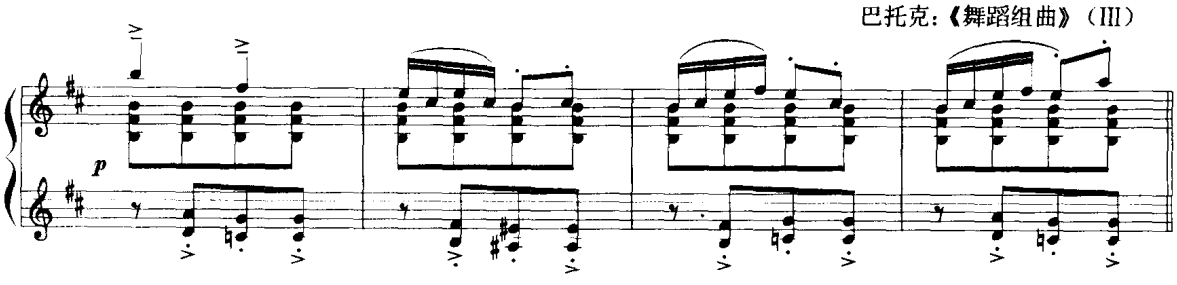
德彪西：《为感谢晨雨》



例868是以B、A、♯F、E、♯C五音构成的五声旋律，B为主音，内声部保持B的五、八度和声、下方声部为五度平行上下行、含有变音的和声，与B五度和弦和旋律有时产生尖锐的碰撞。

例868

巴托克：《舞蹈组曲》（III）

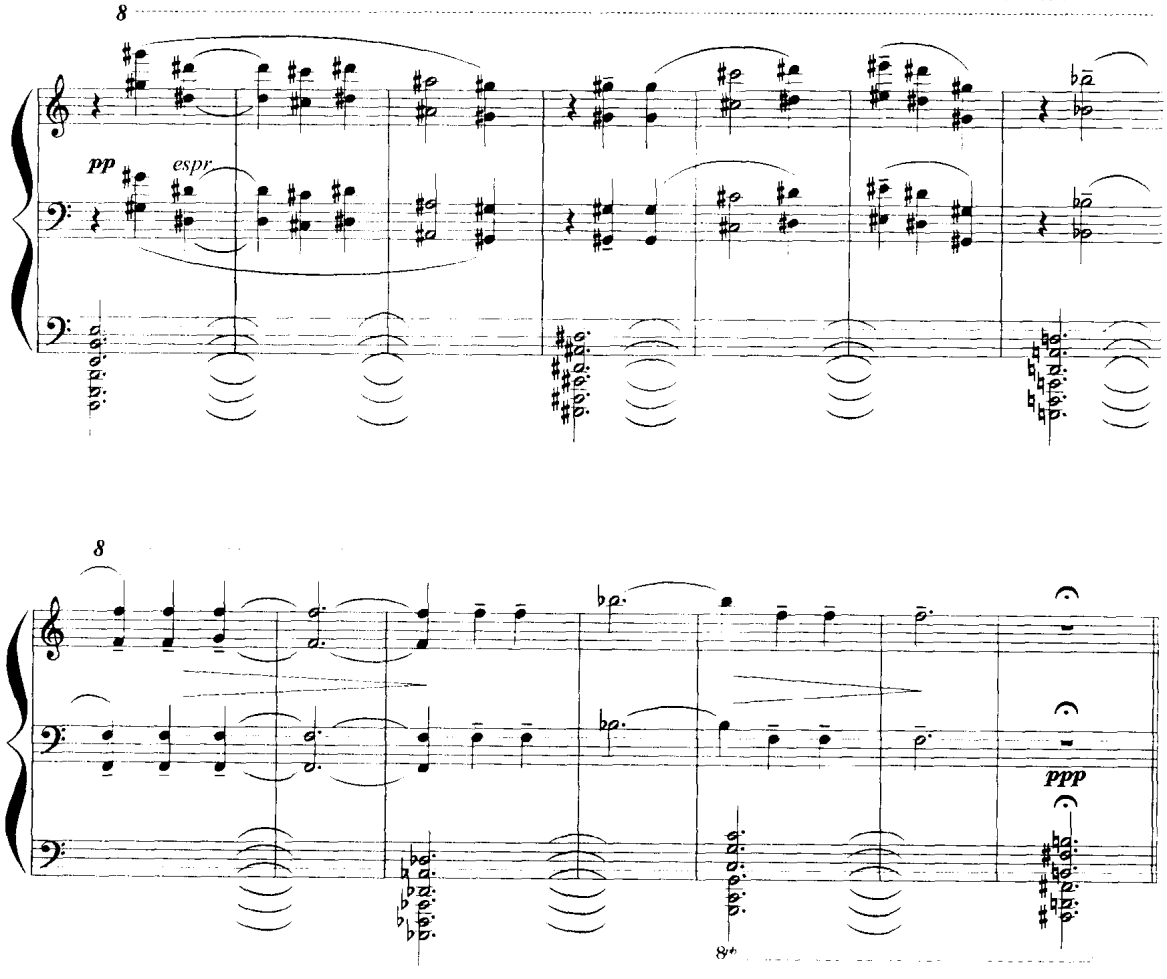


例869，旋律作相隔两个八度的八度齐奏。它的音阶为：

旋律为匈牙利民歌中的朗诵化（Parlando）风格，在乐句停顿处，低音区插入长时值的和弦衬托。此处从E五、八度和弦的转位形式（B在低音位置）开始，逐步半音下行，结束于B五、八度和弦的转位。这与旋律部分的降B至F音的结束音，形成暗淡的色彩。

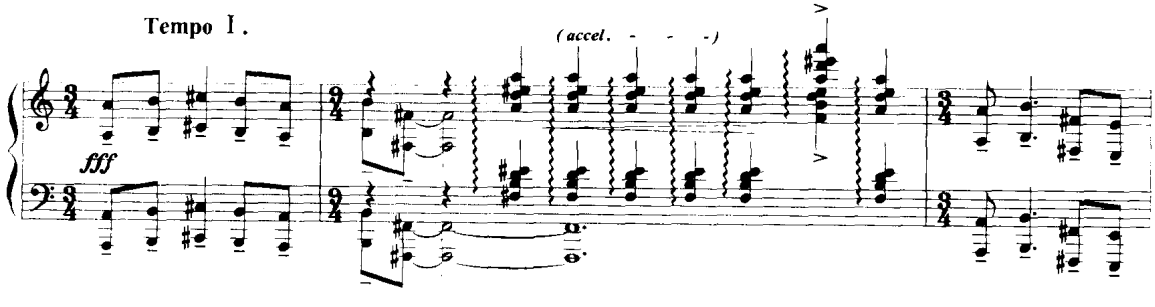
例 869

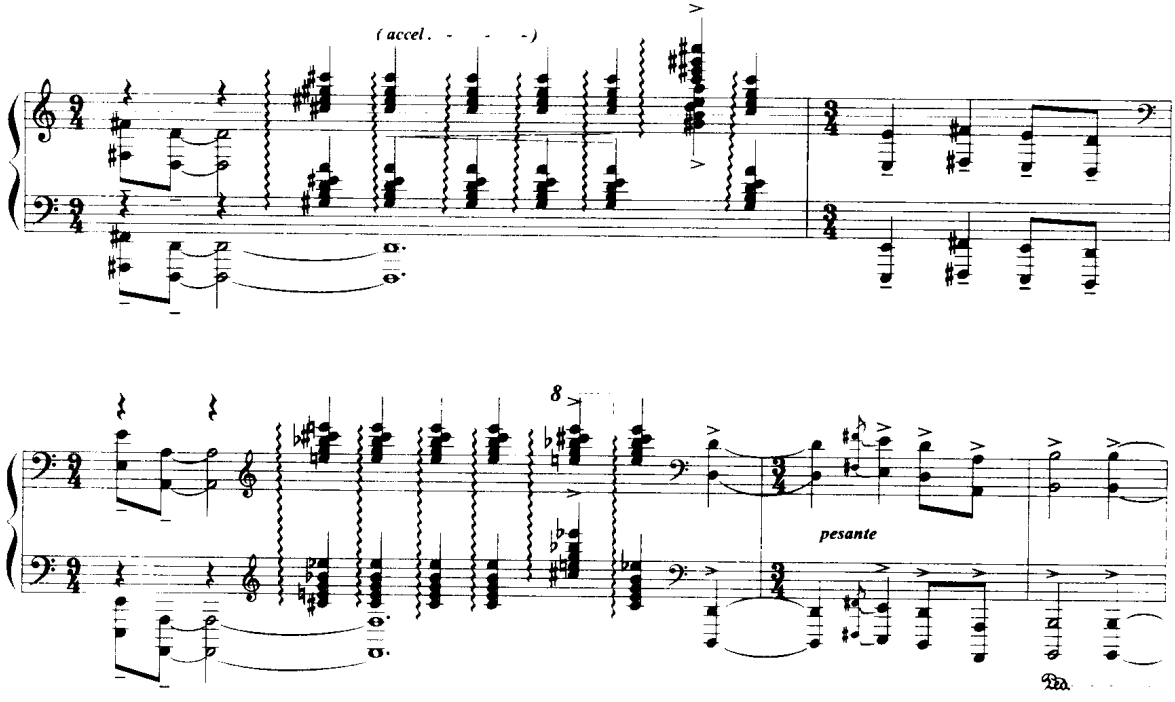
柯达伊：《钢琴曲七首》作品11之7



例 870

柯达伊：《雪凯伊民歌》作品11之6

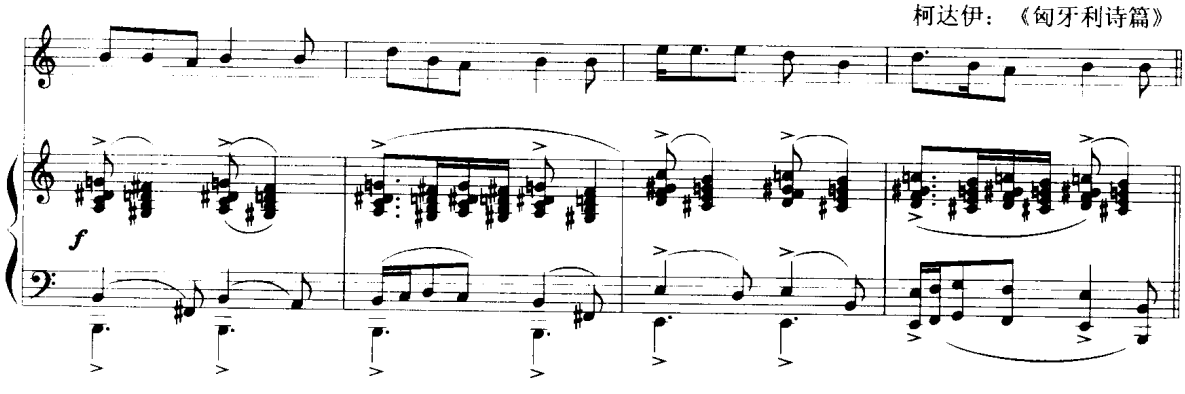




例 870,民歌旋律在中、低音区作三个八度的齐奏,乐句停顿处的琶音衬托和声在中高音区,充分地强调音乐激情澎湃的效果。旋律为五声性的六声音阶,结音为 B 音。衬托的和声是强烈的不协和和弦,其最高音按 A(第 2 小节)、C♯(第 4 小节)、E(第 6 小节)三度上行,形成 A 大三和弦的分解形式。

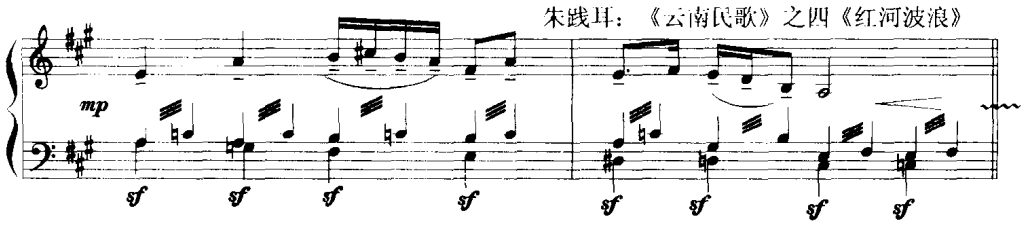
再介绍一首柯达伊所作《匈牙利诗篇》的片断。旋律是围绕着 B 音的五声音阶。低音和声,前两小节为 B,后两小节移高四度,在 E。而内声部为了表达大卫王内心的不安和思虑,用两个半减七和弦作为半音倚音式的和声动机,加以节奏性的重复。后两小节移高四度模进,增强其情绪高涨的表现作用。

例 871



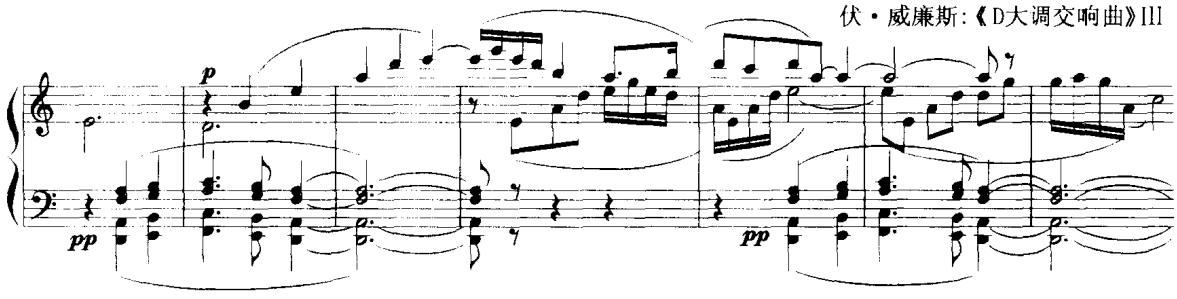
例 872 中,和声部分以暗淡的和声(应用了 C 音,小调色彩)作为衬托。第二小节,低音半音下行,与色彩明朗的旋律,构成鲜明的反差对比,发挥刻划和描绘的作用。

例 872



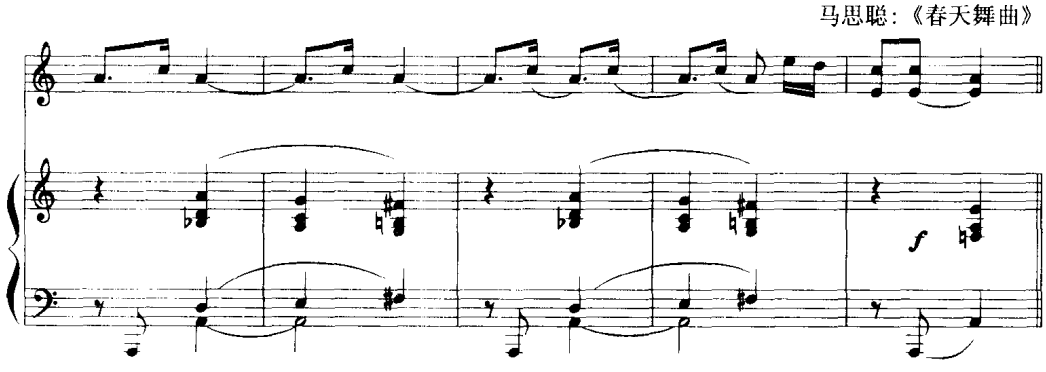
例 873，上方两声部对位化的五声音阶旋律，由下方声部建立在七声自然调式(D 小三和弦为中心和弦)的平行级进三和弦所衬托。

例 873



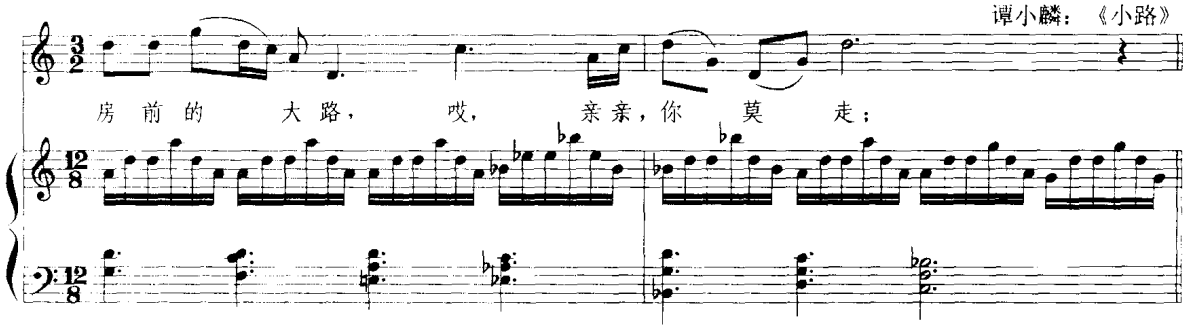
下例，旋律由 A 五度四声音列所组成，钢琴伴奏部分同样以 A 为中心音，但和声的上方声部为七和弦平行级进下行，与内声部成反向对照。和弦内有小二度(B♭)与大二度(B)的交替使用，并有多利亚六度音与小六度音的交替。这是以 A 为中心音的五声性调式(并不完整)，与同主音的混合交替调式和声相结合的处理，在和声上补充和丰富了调式音阶。

例 874



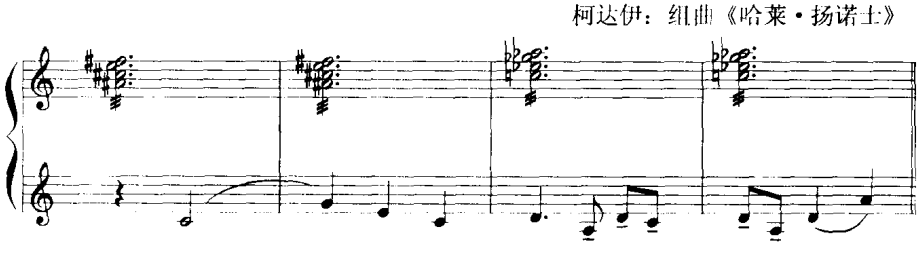
例 875 是谭小麟所作民歌改编曲《小路》的片断，伴奏部分的处理极为精致：在节拍、节奏上与旋律形成交错对比，和声上以四、五度音程的纵向结合为主体，并引进了：E♭、A♭与 B♭音，产生了半音进行。这是非三度叠置性和非功能性和声的处理。

例 875



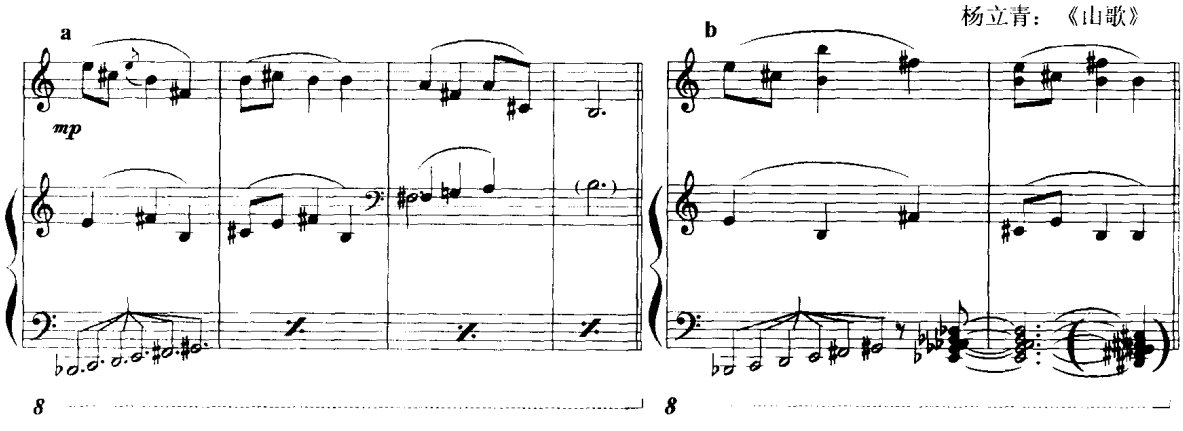
例 876 是在 CDEGA 音阶上构成的旋律，而和声背景则为关系很远、不协和的、其他调的属七和弦第一转位形式，并作上方大二度移位。柯达伊用这样的处理方法，描画了一个可笑的"英雄"——哈莱·扬诺士的幻觉。

例 876



例 877 是钢琴四手联弹的乐曲《山歌》的片断。例 a，五声旋律，在低音部以全音阶和弦为背景。例 b，在全音阶和声背景之后，以五声音阶纵合和弦为背景。

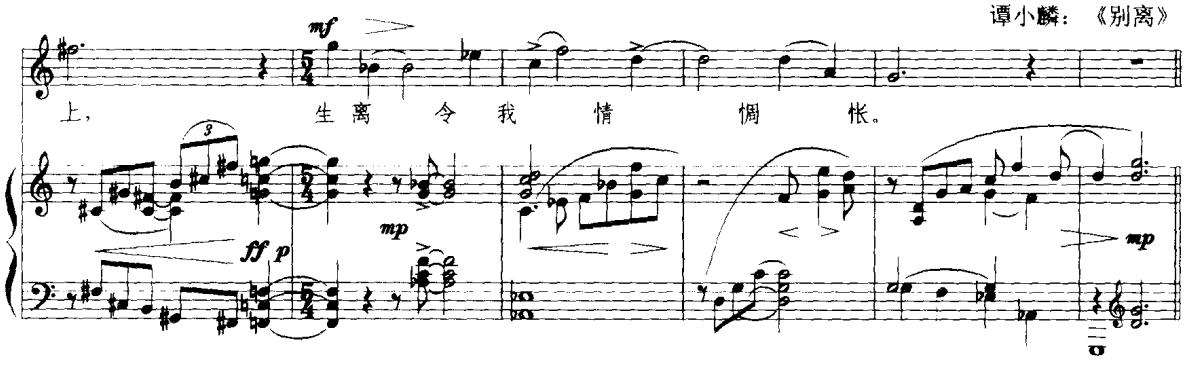
例 877



例878 是一首根据兴德米特作曲理论和写作法创作的一首歌曲。它的音阶基础是半音阶，创作时可根据需要选择乐音材料。谭小麟在创作中追求民族的意境与风格，在旋律或和声中常出现五声化的处理。例 878 为这首歌曲的结束处。第 1 小节，接着前一句的停顿音：

♯F,钢琴部分是:♯F、♯G、B、♯C的四声音列。二声部外向扩张,♯F音半音上行和半音下行,进入G五、八度与F五、八度和声,抵达高潮点,同时变换了意境,也转换了音阶的音列:G、♭A、(♮A)、♭B、C、D、♭E、(♮E)、F。从第1小节最后一拍直至结束,均在这一音列范围内,♭A与♮A、♮E与♭E交替出现。G为中心音,和声的根音进行为:F——♭A——D——G。纵向结构比较多样。但在声部进行中,四五度的应用较多。声乐旋律亦含有五声的特点,虽然整体为七声音阶:GA♭BCD♭EF。这一例子显示了在半音阶、非三度结构和声基础上五声化处理的一种方法。

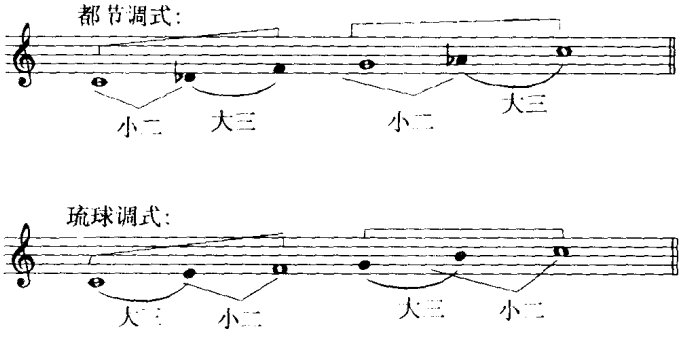
例878



三、含半音的五声音阶

含半音的五声音阶,是日本音阶的一种,有都节调式和琉球调式两类。都节调式可分析为两个"小二——大三"音列在五度关系上连接。琉球调式则是"大三——小二"音列在五度上的连接。见例879。

例879



都节调式的核心音为主音与五度音,乐句可在主音或五度音上停顿。但也可见到在四度音上停顿,类似小调式。都节调式因为核心音上方的小二度,因而具有弗里几亚调式或洛克利亚调式的形态。

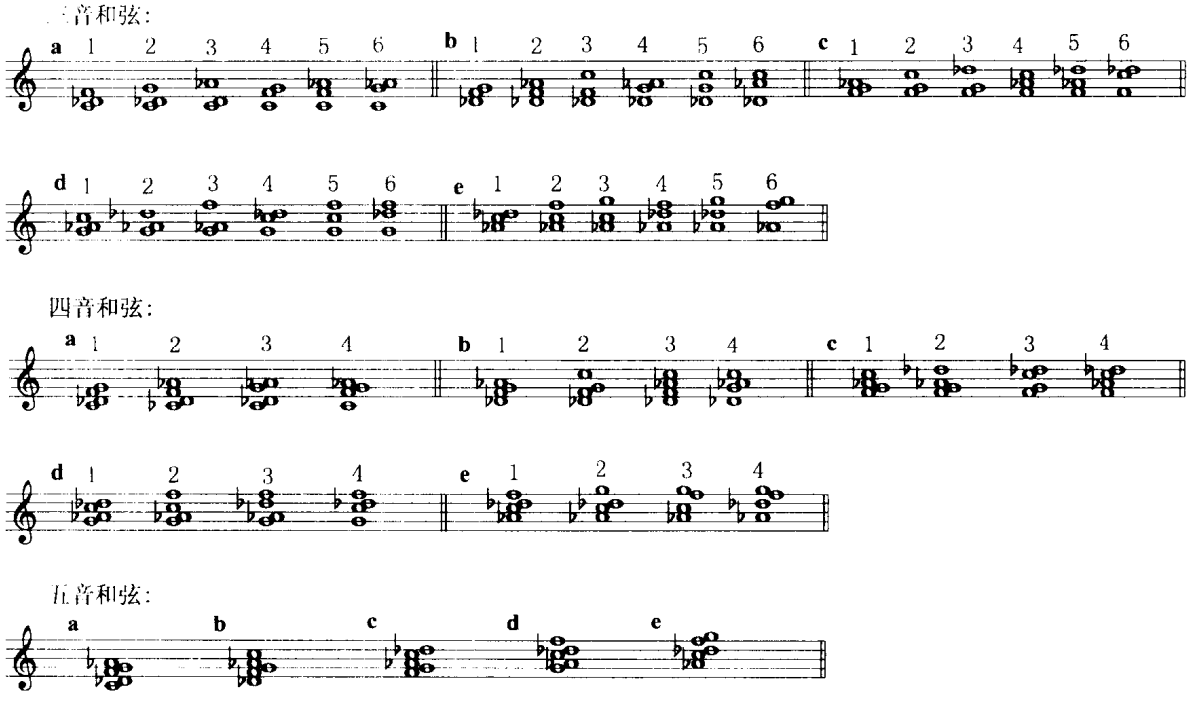
琉球调式的核心音为主音与四度音,由于大三度音与四度音的核心音作用,具有大调式或利底亚调式的特点。

这些调式的和声方法,除可以用大小调和声处理外,也可用半音化和声。但更符合于这类调

式音阶的是音阶纵合化和声，形成纵横一体的关系，与无半音五声音阶的纵合化和声处理相同。但在这类含半音五声音阶中，它所包含的音程种类与和弦结构，均比无半音五声音阶为多。

下面举引一些以音阶各音为低音而构成的各类和弦基本组合形态，亦分三音、四音与五音三类：

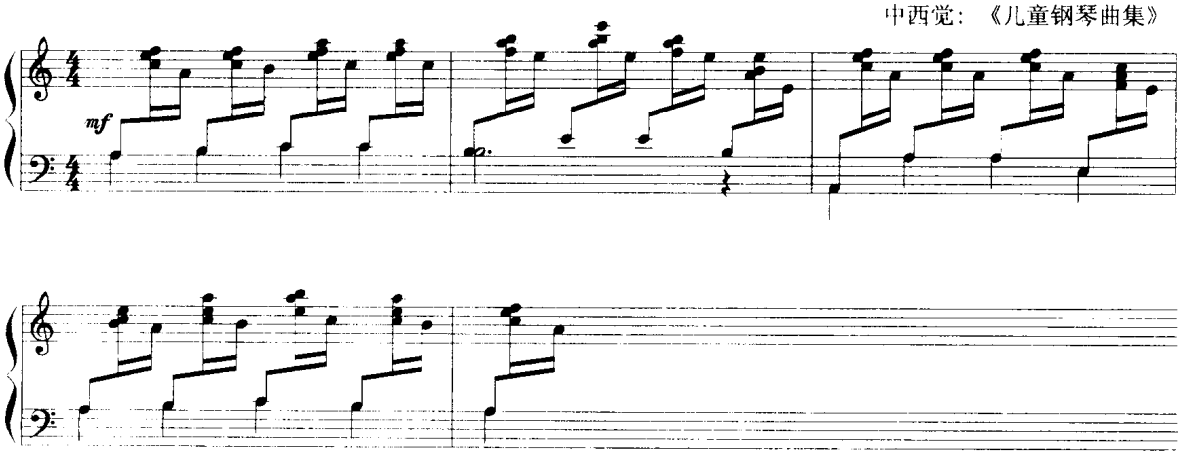
例 880



其中不少和弦的组成音相同，只是位置不同。例如三音和弦 a1 与 b3、c6 为相同组成音。四音和弦 a1、b2、c3、d4 的组成音相同。其他尚有相同者，不一一列举。五音和弦的 a、b、c、d、e 的组成音都相同。这些和弦还可有各种不同的排列方法，更多的组合方式。

下例为停顿在五音上的都节调式：EFA $\boxed{\text{B}}$ CE。它所采用的和声方法，纯由这一音阶的各类纵合化三音和四音和弦所组成。

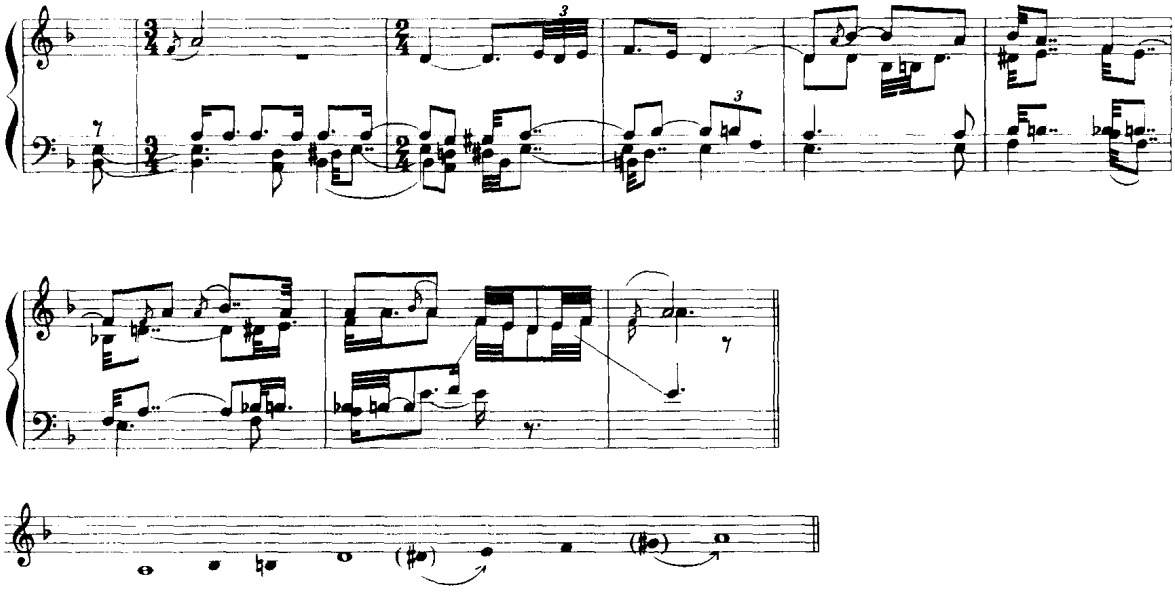
例 881



例 882 为旋律最后停顿在四度音(D)上的 A 都节调式的一首合唱曲的中间片断。它的处理特点是各声部均为旋律性,除音阶各音为声部的骨架音外,增加了半音倚音性装饰,体现日本民歌演唱中的特点。另外,小二度与大二度(♭B 与♮B)交替应用,使音阶稍有变化。

例 882

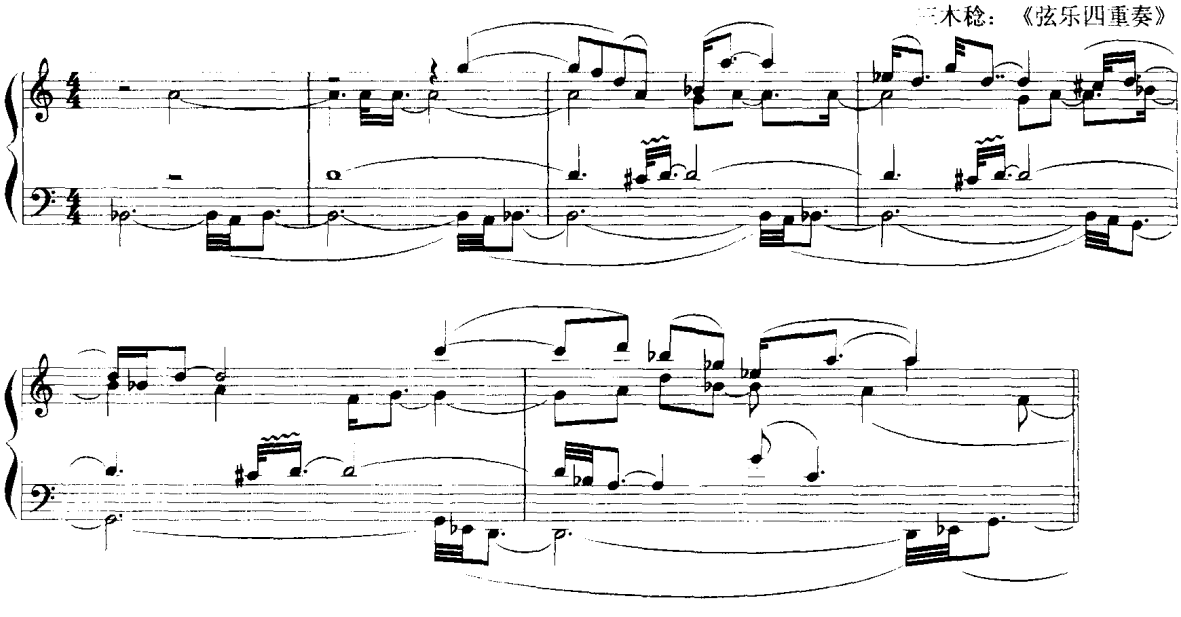
三善晃:日本民谣合唱曲:《五木摇篮曲》



例 883 是以都节调式为基础的创作乐曲,线条性的组合方式。低音非常清楚地显示了调式音阶的特点。纵向结合方面,在最初四小节中,大三—大七的和声组合起主要作用,以后随着声部运动而有所变化发展。在上方声部,音阶中有 F 音与 C 音,并有♯C 音作为装饰性半音倚音。在第六小节处尚有♭G 音的插入,作色彩性变化,这是音乐创作中对传统调式音阶的发展。

例 883

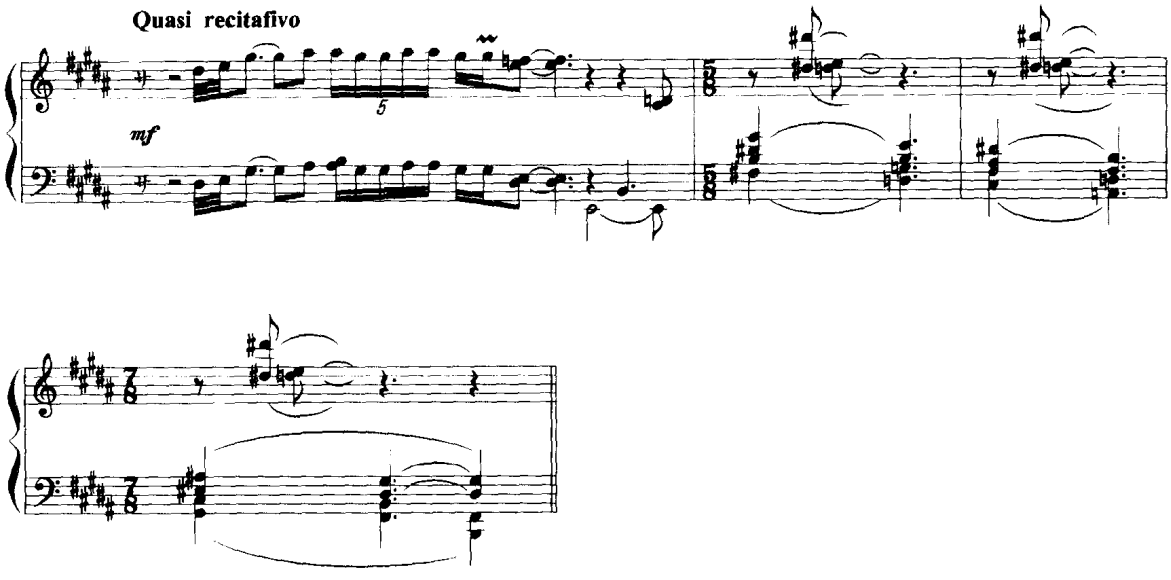
三木稔:《弦乐四重奏》



例 884 为汪立三所作钢琴曲《东山魁夷画意》之三,《湖》的片断,为表现东瀛情景,采用了半音五声音阶,和声上采用小二度的音响点缀于上方,下方以平行和声(四个不同调性的音阶)配合着这一都节音阶下行的旋律。音响色彩与音乐意境非常谐调。

例 884

汪立三:《东山魁夷画意》之三《湖》



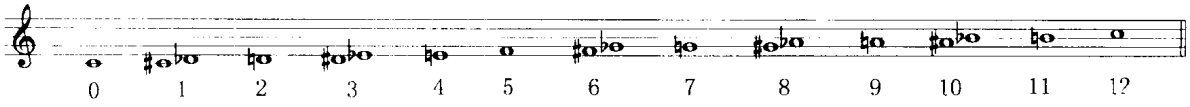
第三十一章　各类调式音阶的和声方法(二)

近现代音乐中调式音阶数量众多，一般常提及的有七声自然音阶、五声音阶、全音阶与半音阶四大类。但通过调式的交替、混合，调式音阶某些音的变化(升或降)，部分音组的选用，民间的某些特殊调式等，又形成了许多不同的音阶。每一种音阶的特点，主要表现在两方面：一为音阶内音列的数量上的差异，如五声、七声、八声等。二为音列内各音之间的音程关系，这是确定调式音阶类别的主要因素，如常称的多利亚六度音、利底亚四度音等，即为这些调式与自然大小调式的音程相比较而显示的特征音。

在使用平均律的音列中，音数量最多的是含12个半音的半音阶(以等音计算，不涉及同一音的不同写法)。每音之间均为半音。但其中包含了八度内自半音至大七度的所有各类音程。超出八度者可递加或移低八度计算。

例885为自C音开始的半音阶表。

例885



以C音为参照的上方音程度数：

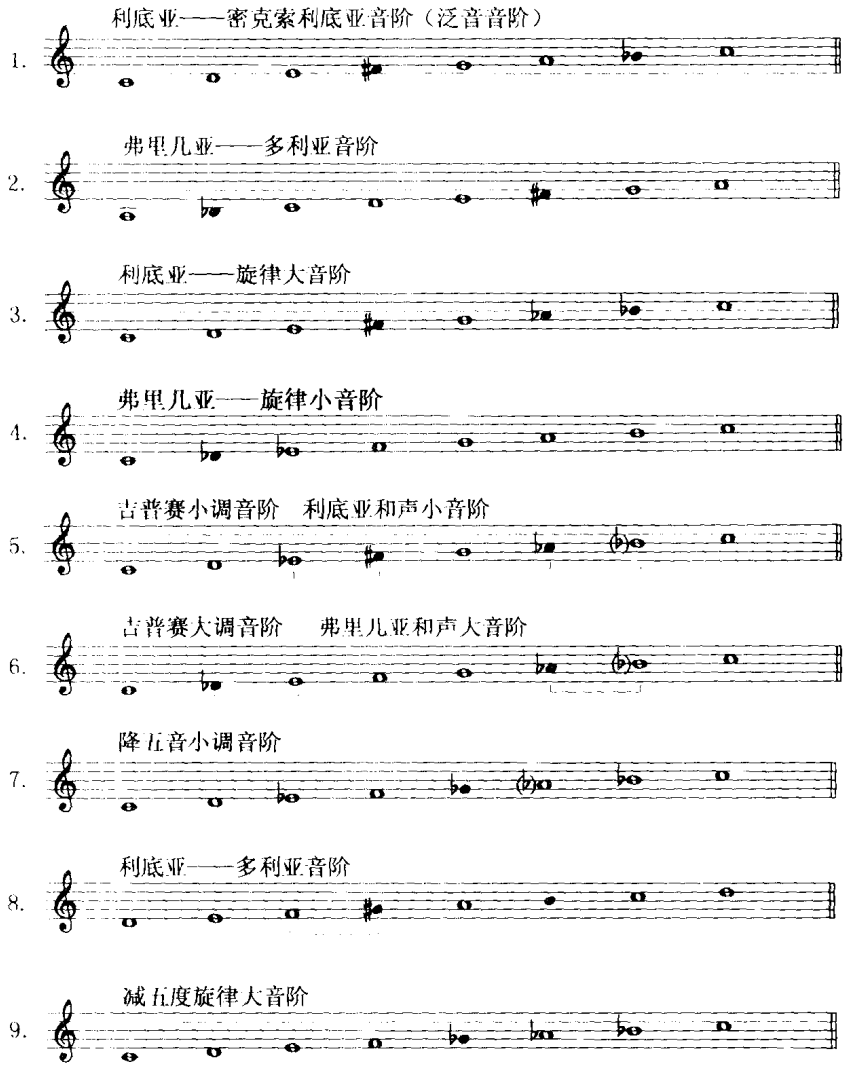
0＝同度	1＝小二度	2＝大二度
3＝小三度(增二度)	4＝大三度	5＝纯四度
6＝增四度(减五度)	7＝纯五度	8＝增五度(小六度)
9＝大六度(减七度)	10＝增六度(小七度)	11＝大七度

由于平均律半音阶包含了所有的半音及其范围内的各类音程(包括其等音变化的音程)，因此，我们可以说凡所有各类其他音阶，只要其音程关系不小于半音者，它们的音阶素材都在半音阶范围内，只是由于选用的素材不同而形成各种不同的音阶。虽然根据传统的理论观点，自然音阶产生于五度相生的最初的几个乐音，变音为自然音阶各音的临时升、降变化，是附属性的。这种理论观点深入于数百年来的音乐实践中。但恰恰又是音乐实践的演进发展，动摇了这种理论观点的基础。在近现代音乐中，虽然仍存在着基于这种理论观点的音乐实践，但大部分的音乐实践已趋向于半音阶的基础，或者是自然音阶与半音阶相结合或混合的状态，或者是半音阶范围内的其他音阶形式，本章将介绍一些其他音阶的和声方法。

四、在七声音阶基础上构成的特殊七声音阶

下面略举一些具有不同特点的这类音阶：

例 886

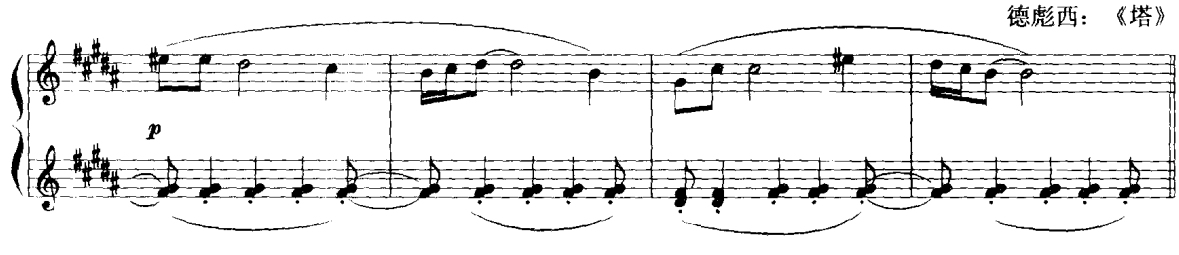


尚可通过其他某些音的变化(升或降)方法,构成另一些特殊的七声音阶。

这些音阶中的音,既可作为旋律性素材,亦可构成和弦结构。

例 887 为 B 利底亚调式,增四度特征音应用于旋律中。

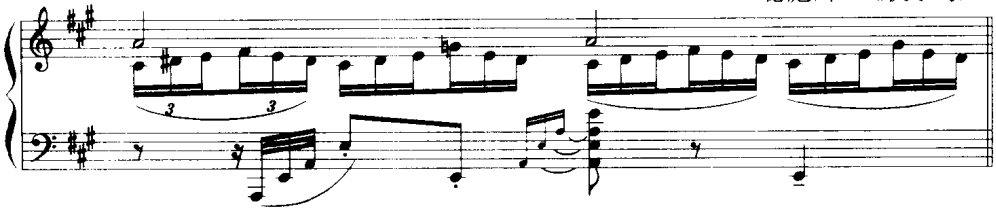
例 887



例 888 与 889 均为含增四与小七的大调(例 886 第 1 种调式音阶)音阶,一般亦称为泛音音阶

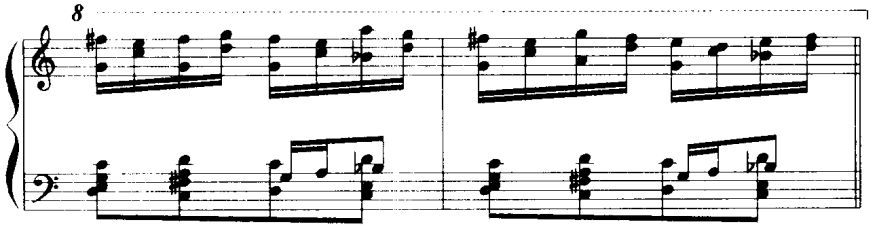
例 888

德彪西：《快乐岛》



例 889

斯特拉文斯基：《彼得卢什卡·俄罗斯舞》

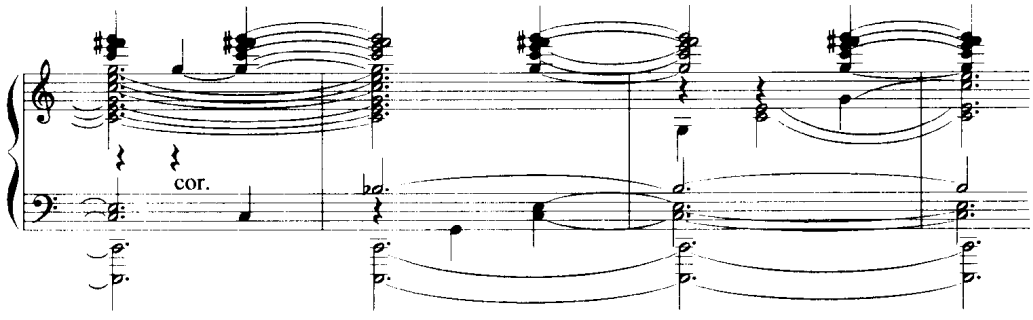


例 888 的和声为 A 大调三和弦的骨架较明显。增四度与小七度为旋律性作用。

例 889 的和声由于各声部的旋律性运动，纵向结合较复杂，增四度音与小七度音既有旋律性作用，又有和声性作用。

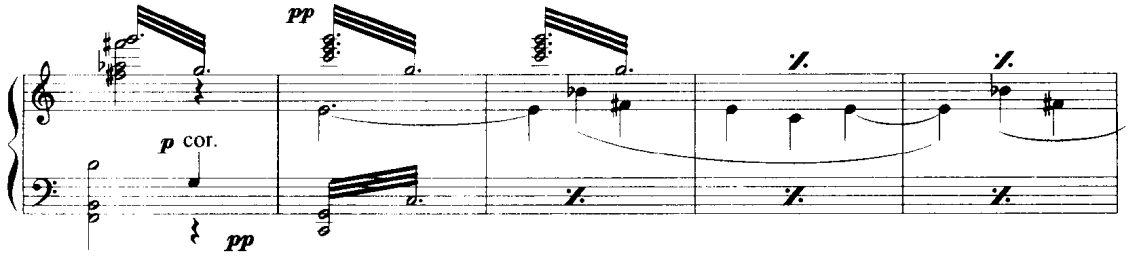
例 890

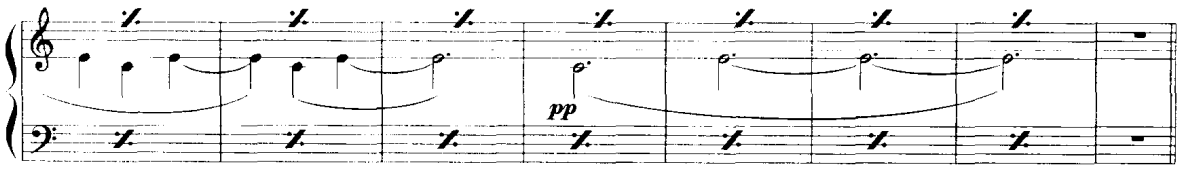
巴托克：《木头王子》



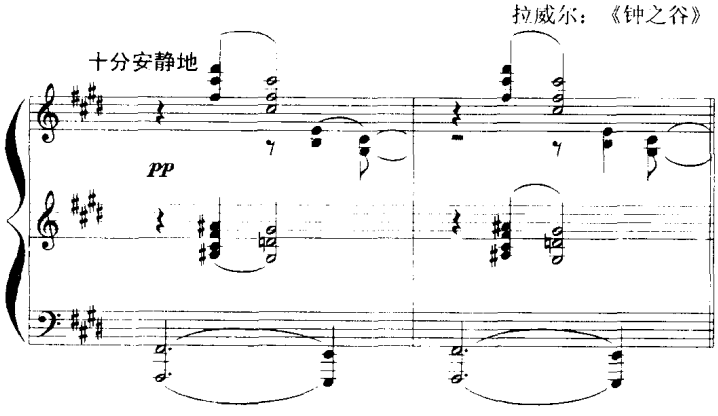
例 890 中，增四度音与小七度音都作为 C 大三和弦基础上的和声组成音出现。而在舞剧最后结束处，这两个特性音则作为旋律性因素出现。

例 891





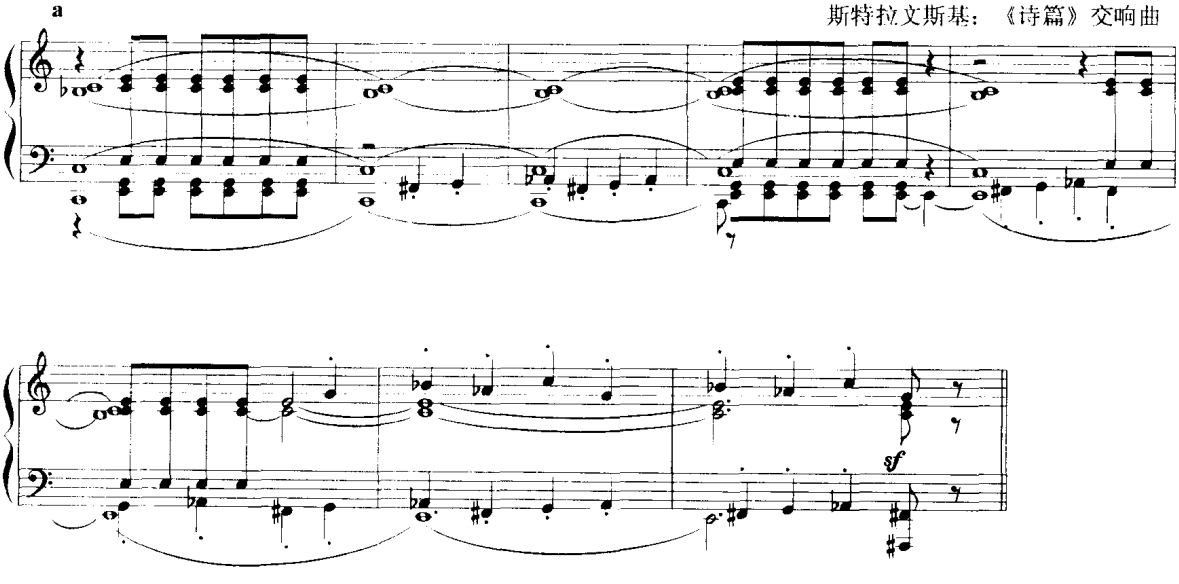
例 892



例 892 的内声部应用了增四度、小七度音的和声连接，从升 F 大三和弦进入 E 带有大六度音的大三小七和弦，上方保持升 F 五度和声，似是钟声的泛音。

例 893 是含增四度音的旋律大调音阶，与上一音阶相比，增加了小六度音。如以两个四音列计算，则为下方 C 利底亚与 G 弗里几亚的接合。此例中，降 B 音作为和声组成因素：C 大三和弦的小七度音。升 F、降 A 既有增六和弦的组成因素的意义，亦与降 B 一起发挥旋律性进行作用。

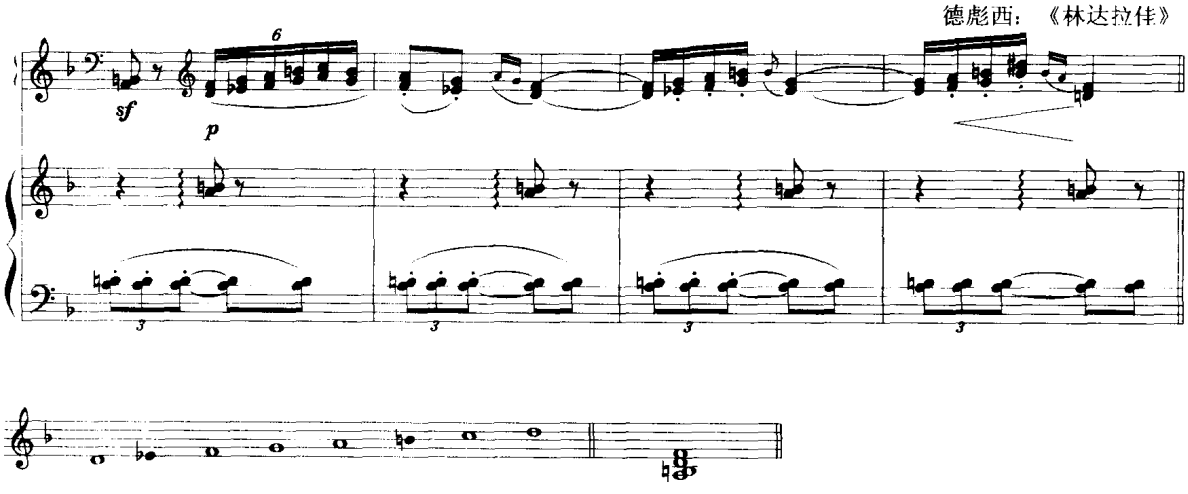
例 893



它的音阶结构与和声基础是例 886 第 3 种类型：

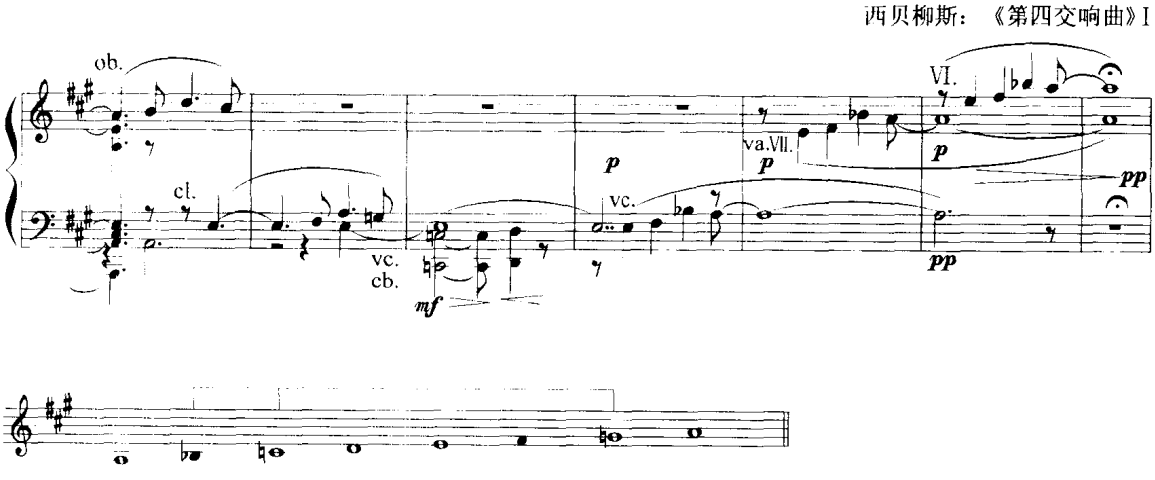
例 894 是德彪西为两架钢琴而作的《林达拉佳》(Lindaraja)，富于西班牙风情。音阶亦有特色，以 D 为中心音，有小二度(E♭)音，弗里几亚二度音和大六度(B♮)音，多利亚六度音。和声部分以五度音与大六度音(A、B♮)的大二度音作节奏性衬托。上方旋律为三度平行的声部层，包括了降 E 和 B 音。最后，小节中上方的升 D 音，等音为降 E。它的和声基础保持：ABDF，半减七和弦的第三转位形式。

例 894



在西贝柳斯《第四交响曲》第一乐章的最后结束处，例 895 第二小节起，从 A 大调通过变音的引用，转化为 A 弗里几亚——多利亚小调调式音阶，在黯淡的色彩和意境中结束第一乐章。音阶结构是将大调音阶的Ⅱ、Ⅲ和Ⅶ级音降低半音。

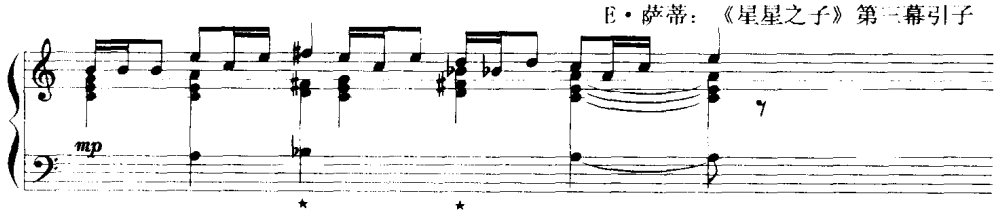
例 895



以上二例均属例 886 第 2 种音阶类型。

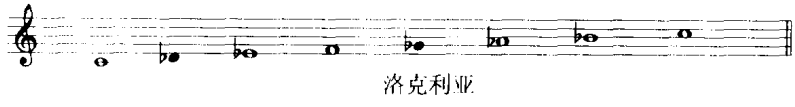
例 896 亦建立于与上例相同的音阶，小二度音与大六度音形成增三和弦，作为和声的特色因素。同时在旋律中亦成为特性素材，形成局部的全音阶进行。

例 896



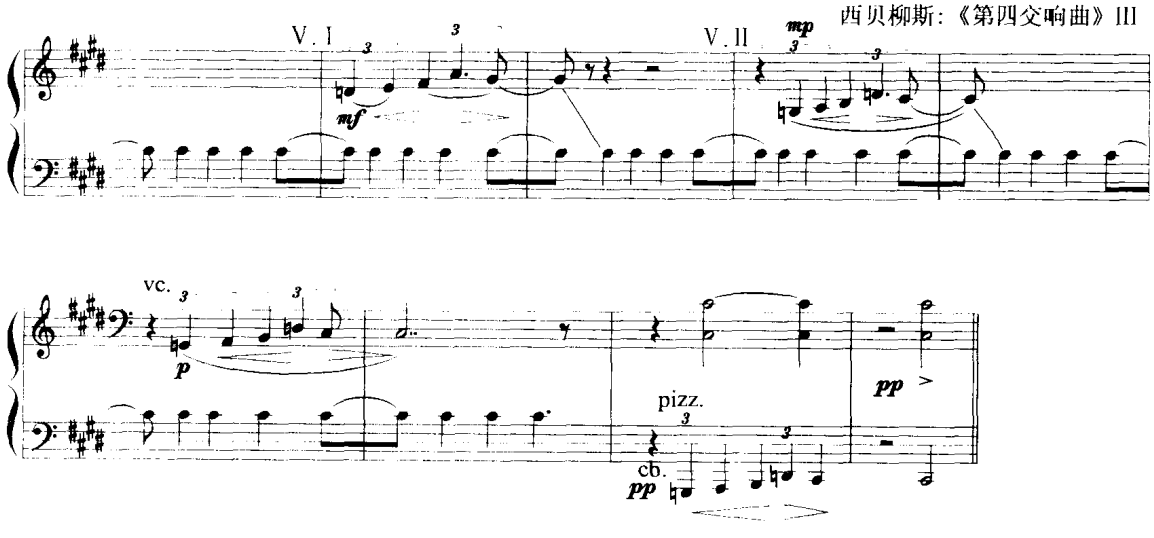
例 897 为一般应用较少的洛克利亚调式音阶，它的特征音为减五度，所以在强调纯五度音的调式和声与大小调和声时期，很少应用。但成为近代音乐中富有特色的音阶之一。它的特征音尚包含小二度音。

例 897a



例 897b 是西贝柳斯《第四交响曲》第三乐章结束处，升 C 小调，但通过旋律动机的反复和重复中变化音的运用，在旋律上构成了升 C 洛克利亚音阶，升 C 中心音一直保持。

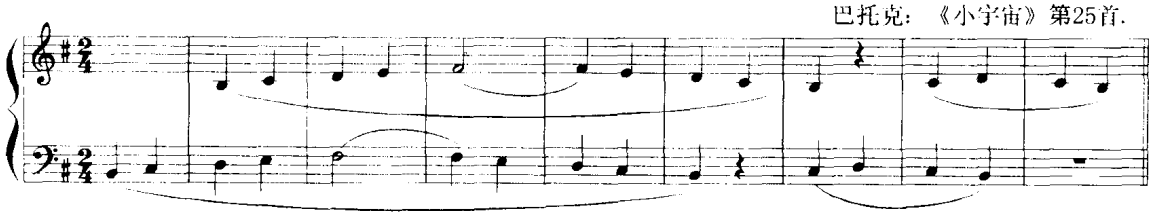
例 897b



从洛克利亚音阶可引伸出减五度小调式音阶或减五度大调式音阶（见例 886 的 7 和 9）。这种调式音阶都具有旋律的与和声的特殊色彩。例 898 为减五度小调五音音阶，巴托克在调号上略去了升F记号。

例 898

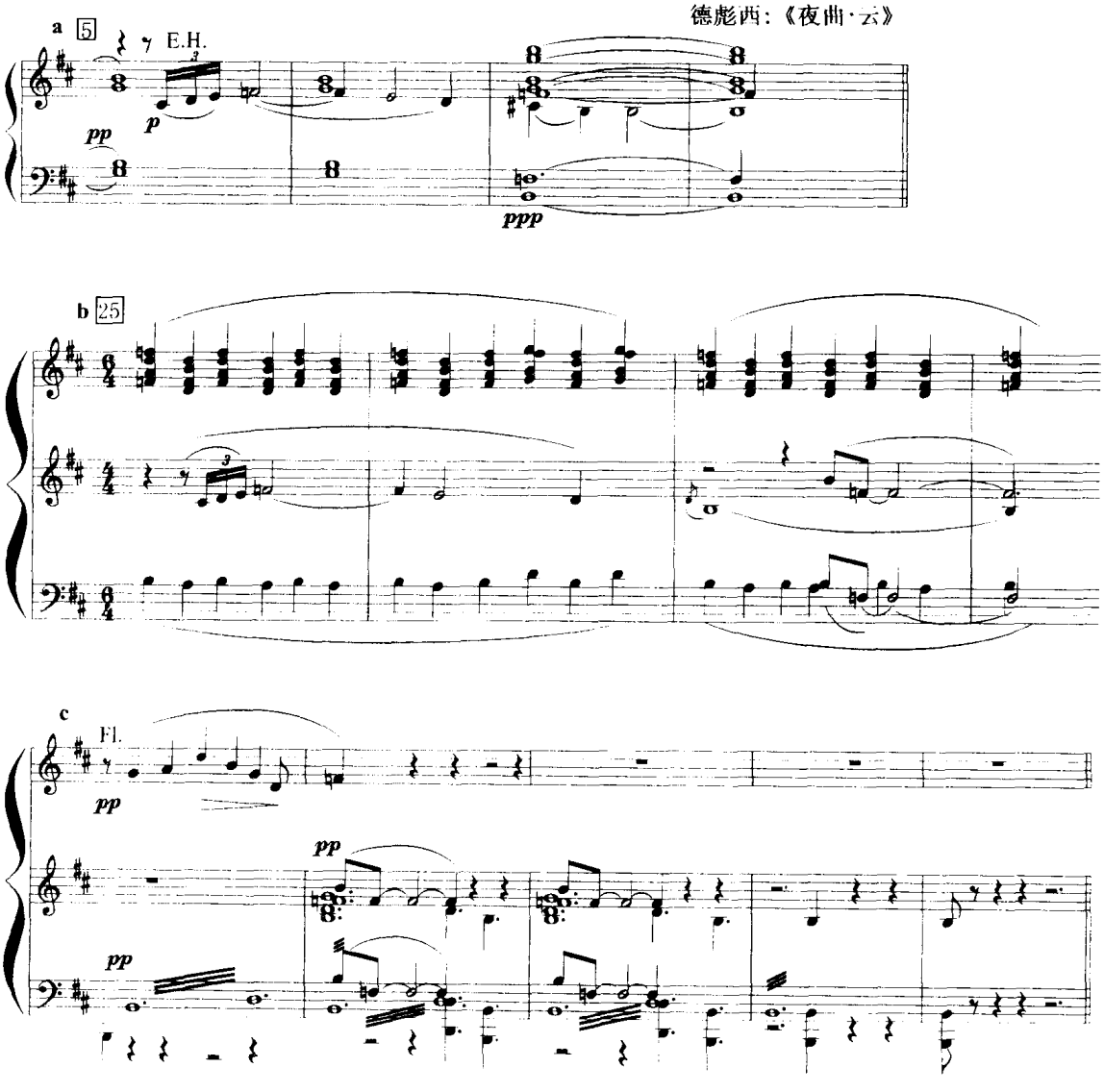
巴托克：《小宇宙》第25首.



例 899a 是德彪西《夜曲》第一章《云》的主题，减五度音既在旋律上产生了暗淡的色彩，又在和声上成为 B 小调主和弦的减五度音、Ⅵ级七和弦的七度音。例 b 是《云》的第 25 小节开始处，减五度音(F)作为主七和弦的组成音，成为半减七和弦。例 c 为《云》的结束处，德彪西保持了这一减五度音，Ⅵ级音(G)具有附加音效果，主和弦具有属七和弦结构第一转位的效果，失去了传统 B 小调主和弦的意义。后以八度对 B 音以强调而确立主音的意义。

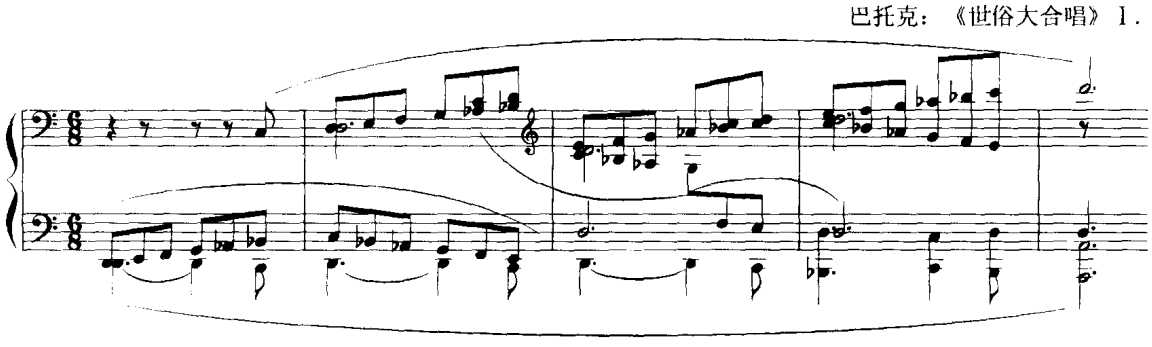
例 899

德彪西：《夜曲·云》



例900是以D为中心音的减五度调式音阶。这一段落采用线条性模仿式写法，但在低音与内声部保持了D长音。低音有流动较慢的线条。纵向结合以各声部线条进行为依据。

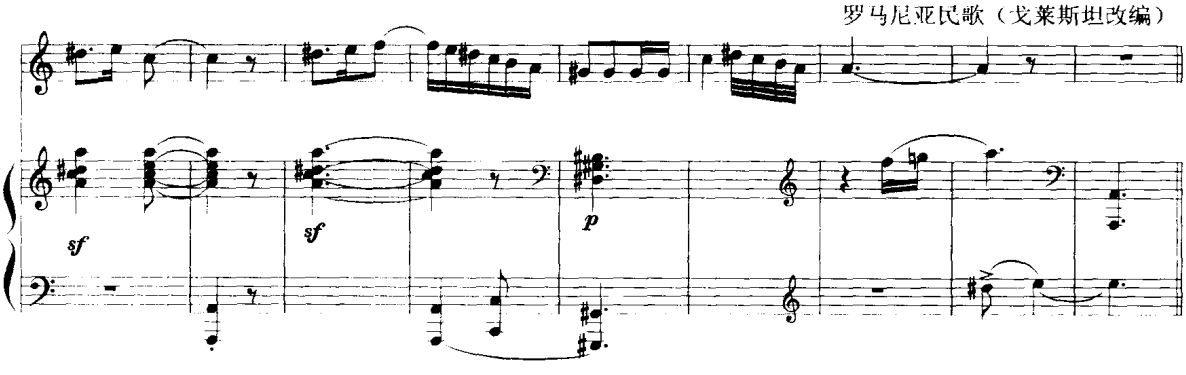
例900



包含有增二度、增四度音程的调式音阶，主要出现在东欧一些民族、非洲、阿拉伯民族和我国新疆的一些民族的民间音乐中。在传统的和声小音阶与和声大音阶中，导音与Ⅵ级音之间有增二度音程。和声写作时要求声部进行避免增二度的进行，但在近代强调民族、民间特色的写作中，却在旋律上突出这些特性的增音程，从而亦影响和声的结构，例如在增六和弦中即包含有增二度、增四度等音程特点。包含增二度或同时包含增四度的调式音阶主要有小调音阶（例886之5）、弗里几亚音阶（例886之6）、多利亚音阶（例886之8）等。

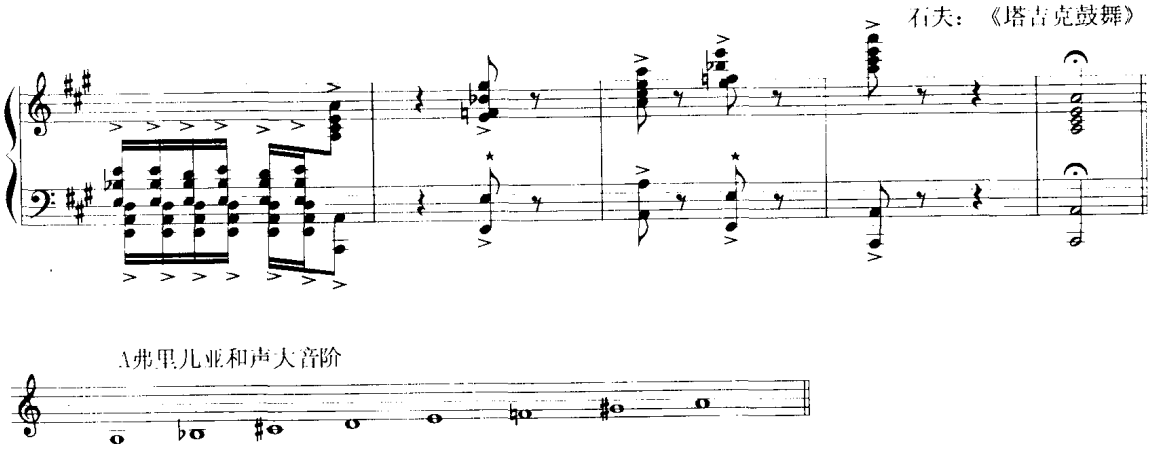
例901为罗马尼亚民歌旋律，是含增四度音的和声小音阶，在Ⅲ级音与增四度音之间有增二度音程。增四度音作为和弦的构成音，强调了它的不协和声作用。在第5小节导音处，应用了升G大三和弦，其中的升B与升D，与前一和弦的C与升D，为共同音，只是改变了根音。

例901



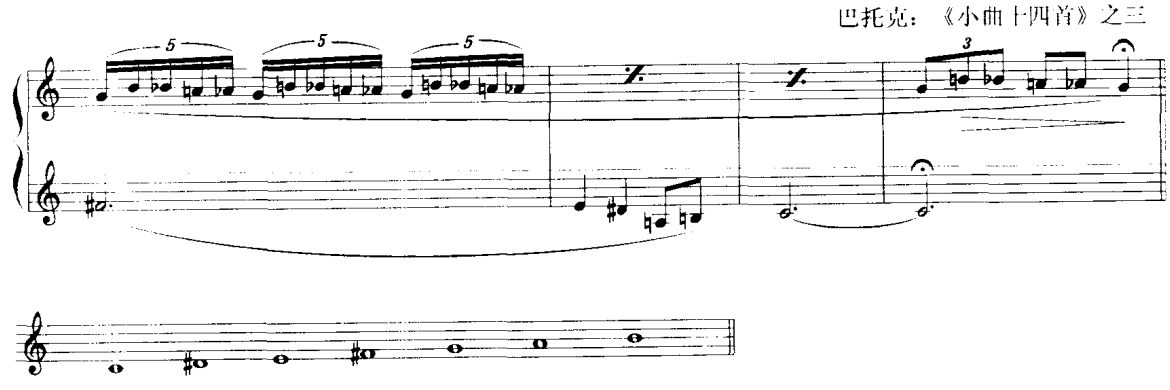
例902为石夫《塔吉克鼓舞》的结束处，它的音阶是弗里几亚和声大音阶，增二度音发生于降Ⅱ级与大三度音，降Ⅵ级与大七度音之间（大七度音在此例前出现过）。在属和弦中包含有特征音。

例 902



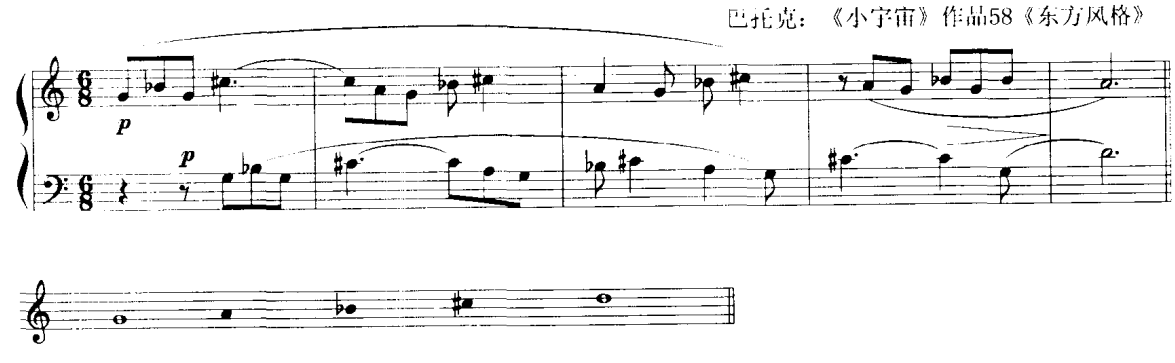
例 903 是含增Ⅱ级与增Ⅳ级音的大音阶。旋律在下方声部，上方声部围绕五度音与大七度音作半音装饰性滑行。

例 903



例 904 为含有增四度音的小调五音音阶，巴托克取北非阿拉伯风格的旋律，采用模仿写法。纵向结合以声部进行为依据。

例 904



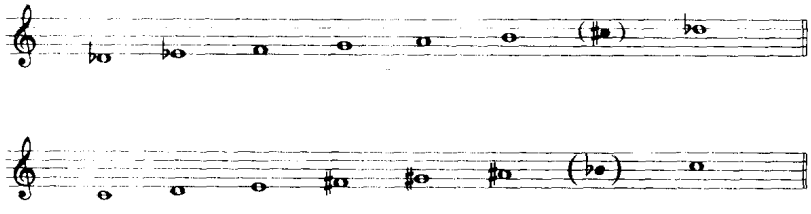
第三十二章　各类调式音阶的和声方法(三)

五、全音音阶

在近代音乐中,除各类七声音阶和调式交替、变化、混合的音阶外,最受注意的特殊音阶是全音音阶。它在德彪西的作品中最早得到广泛应用,成为德彪西音乐风格特色之一。

全音音阶,每音之间相隔一个全音,一个八度内等分为六个全音,故全音音阶亦为六声音阶之一种。全音音阶由于各音之间为一个全音,因此只有半音移位才有不同组成音的全音音阶,其他移位均不超出这两种全音音阶组成音的范围,如例 905 即为两种不同组成音的全音音阶,音高相差为半音。

例 905

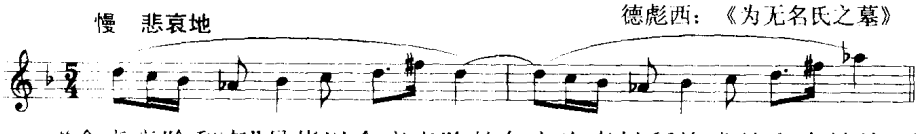


有时在写谱时将全音写为等音的减三度音,或将减三度音写为全音,如例中所示。

这一音阶内相邻各音之间音程上无差别,它整体所包含的音程有:大二度(减三度)、大三度(减四度)、增四度(减五度)、增五度(小六度)、增六度(小七度)几类。无纯四度、纯五度、小三度、大六度、小二度、大七度等音程。因此在音阶内部不能构成类似下属—属—主的进行,亦无导音性进行。对于传统的调性和声感觉而言,它是一种奇特的音阶基础,调性感觉是模糊的。如需明确调性,无法通过属和声和导音的作用,而只能采用其它的处理方法。

全音音阶主要显示于旋律或声部进行中,即主要显示于横向进行中,因为只有在横向进行中才能显示出全音音阶的特点。例 906 为德彪西钢琴曲《六首古代碑铭曲》之二:《为无名氏之墓》的开始处,单声部旋律,全音音阶,以 D 音为中心。这首乐曲的第一部分均以这一全音音阶为基础,除单旋律部分外,后半的和声亦以这一全音音阶的材料组成。

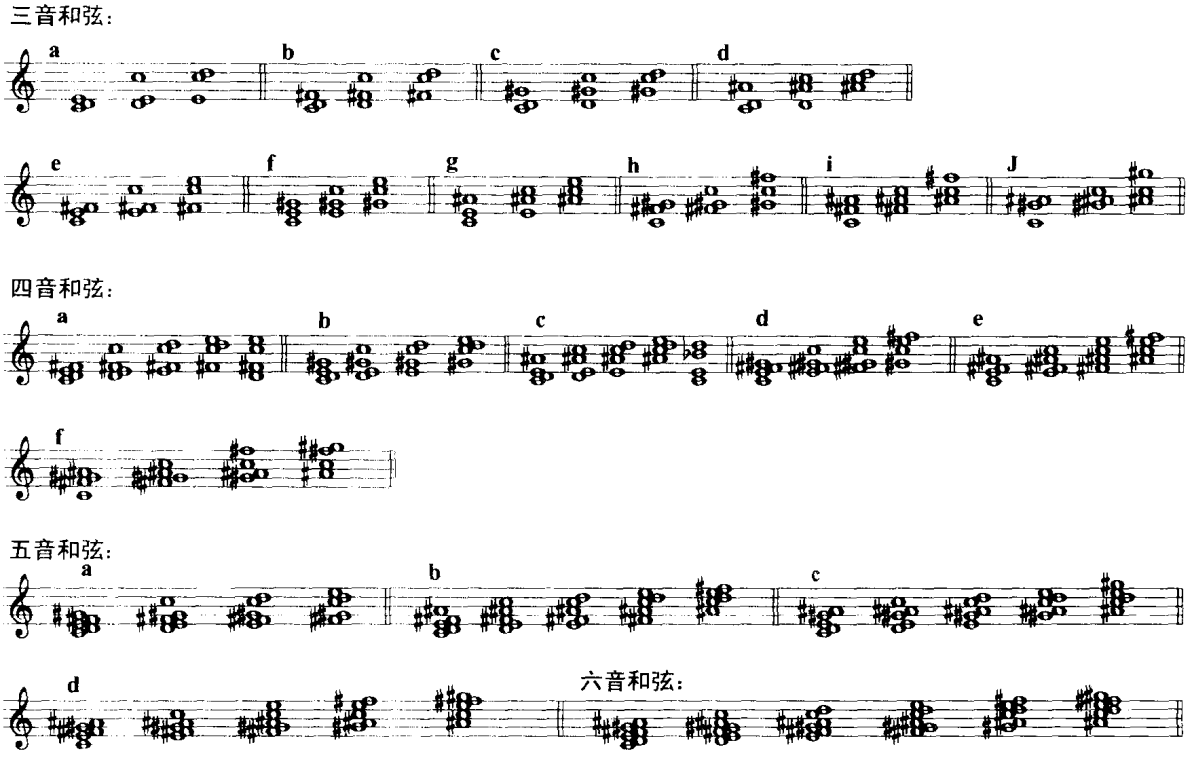
例 906



"全音音阶和声"是指以全音音阶的各音为素材所构成的和声结构,亦即全音音阶纵合化和声结构。全音音阶各音之间,除构成二声部的大二度、大三度、增四度、增五度与增六度以及它们

的等音程外、任何三个音、四个音、五个音或六个音，均可组成三音和弦、四音和弦、五音和弦或六音和弦。例 907 为各种和弦结构的基本形态与不同低音位置。

例 907

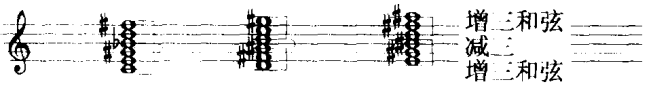


以上各种全音和弦结构，可以分别归成几类：

(1) 大二度叠置，音串式和弦。如三音和弦之 a，四音和弦之 a、五音和弦的各类密集位置和六音和弦的所有不同低音的密集位置。

(2) 三度叠置式。如增三和弦(三音和弦之 f)、大三小七和弦(省五音属七和弦结构，三音和弦之 b 等)、减五小七和弦(省三音半减七和弦，三音和弦之 e 等)、大三小七大九和弦(省五音属七、九和弦，四音和弦之 a、c 等，升 A 等音为降 B)、属七、十三和弦结构(小调，四音和弦之 b 等)、增三和弦的叠置(六音和弦的一种排列位置)，如例 908，形成十一和弦式的三度叠置：

例 908

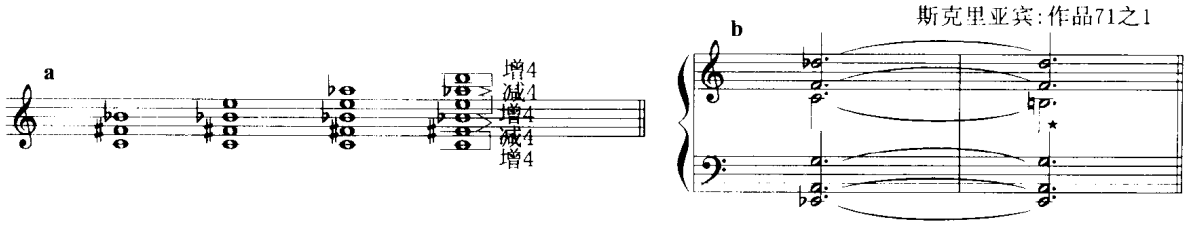


(3) 变和弦式。这是指在以前的作品中已有应用，在和声学教程中称为："降五音(或升五音)的七(九)和弦"或"同时升降五音的七(九和弦)"，以及几种增六和弦，其中包括意大利增六和弦、法兰西增六和弦等。如例 907 三度和弦之 g、四度和弦之 e 等。所有小七度(大二度)都可与增六度(减三度)作等音变化，所有增四度均可与减五度作等音变化，大三度与减四度作等音变化等，因而在和弦结构方面，虽然组成音未变，而和弦形态则可有所变化。

(4) 四度叠置式。由于全音音阶中不包含纯四度，因此四度叠置是由增四度与减四度的交

替叠置构成。例 909a 为自三音至六音的四度叠置式和弦结构。

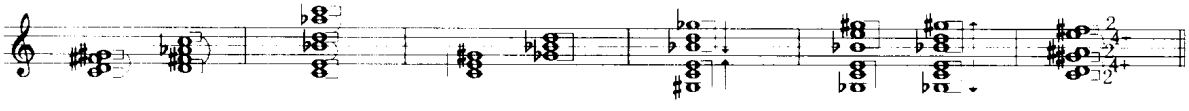
例 909



这也是斯克里亚宾“神秘和弦”略带变化的形式,因他常用的是 A 音,此处是降 A,与低音是小十三度关系。例 909b 是乐曲最后结束和弦。运用全音阶和弦(星号处)。

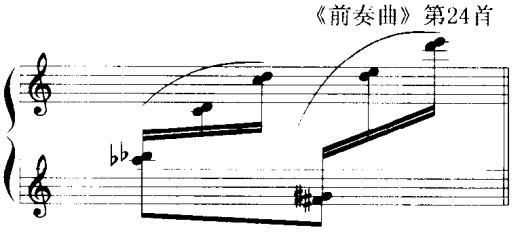
除以上四类,其他和弦形态不再另作分类。总之,全音音阶和声除例 907 表中的基本形态外,可通过位置的排列而有许多变化,并可在和弦结构内组成对称的形态,例如上述例中的法兰西增六和弦(例 907 四度和弦之 c)、增三和弦的叠置(例 908)和四音、五音、六音的四度叠置和弦等。又如下例的几种排列方式:

例 910



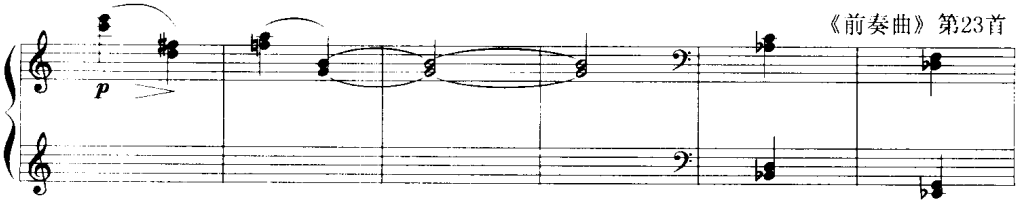
以下三例都为德彪西《前奏曲》中全音音阶和声的几种和弦排列对称的方式。例 911 为全音阶六个音(按大二度结合方式)的分解呈示:

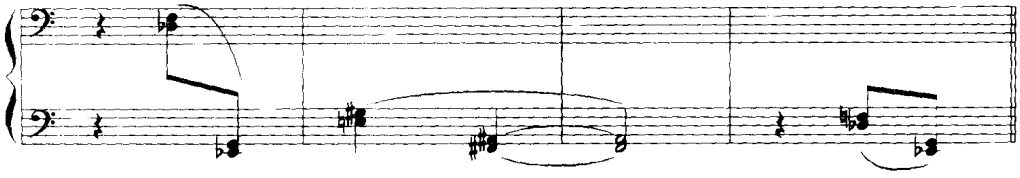
例 911



例 912 则按大三度方式将三全音四声音阶排列成属九和弦(省五音)分解的处理:

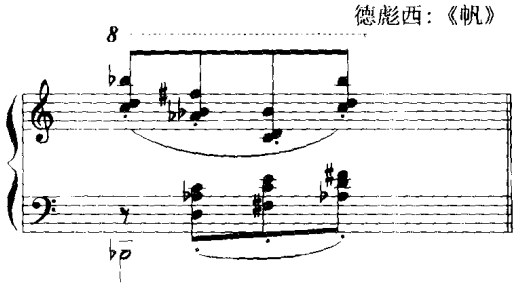
例 912





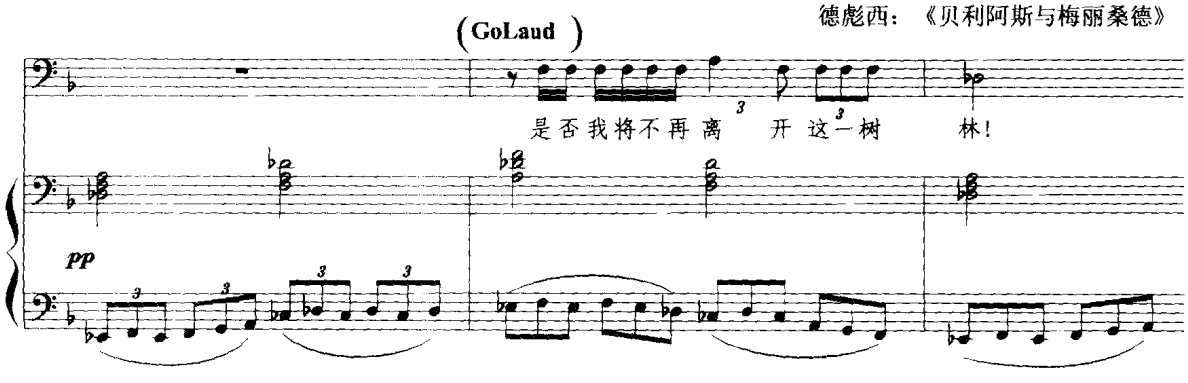
例913是著名的全音音阶作品《帆》中的一小节，同一个全音阶的六个音，在和声上分为三个层次：低音为持续音：降B。最高层次为由大二、小七构成的和弦，作分解性上下移动。中间为减五、小七(省三音的半减七和弦)和弦，平行上行。在纵向的同一时间内有包含五个音的和弦。

例913



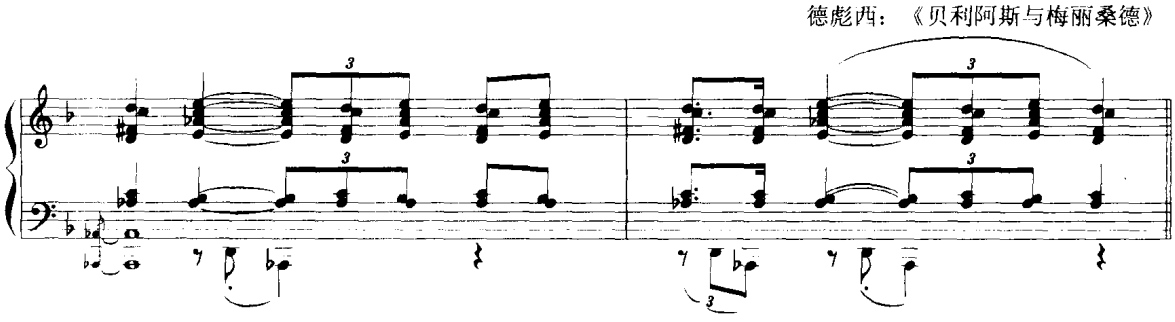
下面我们从一些作品的片断实例中分析全音音阶和声的应用方法。例914选自德彪西歌剧《贝利阿斯与梅丽桑德》，伴奏部分在：♭D、F、A增三和弦移位变化的背景下，低音的流动音型按全音阶的组织级进上下流动。哥洛的朗诵化歌唱亦在这一增三和弦的分解形式中进行，表现着人物在树林中迷路的心情。

例914



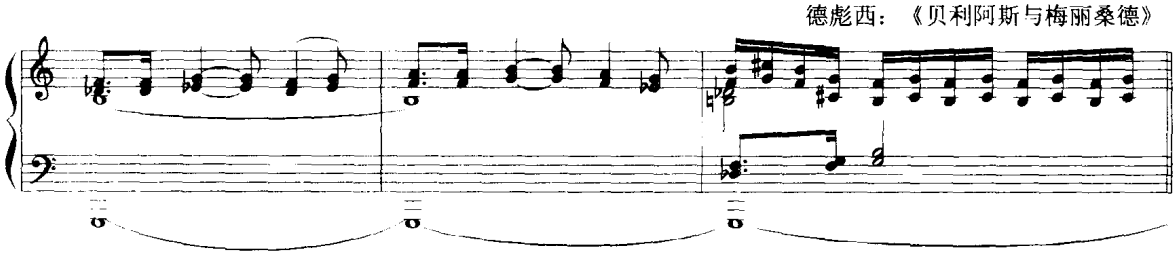
例915是同一歌剧第一幕第一场乐队引子开始处的片断，这也是全剧主要动机之一。其中的和弦形态都在一个全音阶的范围内：♭A、♭B、C、D、E、♯F。所构成的两个四音和弦，都在♭A音上，一个为法兰西增六和弦式：♭A、C、D、♯F；另一个为：♭A、♭B、C、E，含大二度音的增三和弦。最低层次有D—♭A的增四度进行，含有不祥的意味。旋律在D、E两音中反复，以D音为中心，但每次有不同的节奏处理。此例的全音阶作用不似上例那样体现在低音的流动线条，而主要在和声方面。

例 915



例 916 的和声在 G 持续音基础上，是降低和升高五音的属七、九和弦，升 C 等音为降 D，降 E 等音为升 D。旋律层次作大三度平行，第三小节作增四度平行。旋律含有主要动机的节奏型。音乐都在同一全音音阶范围内。

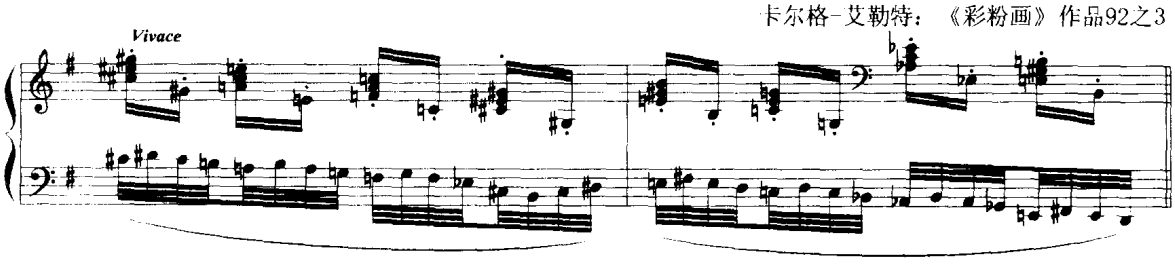
例 916



下面我们将分析一些不同的和声处理方法。

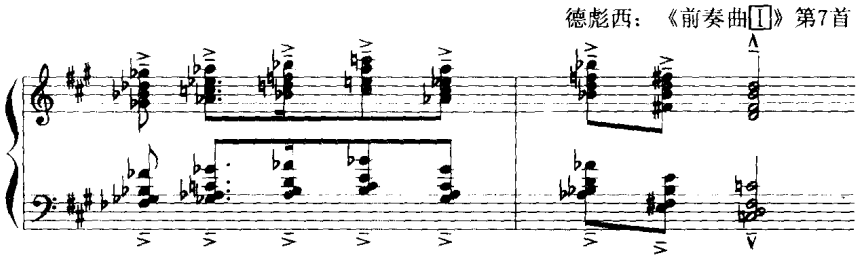
例 917 是连续大三度下行的大三和弦。大三和弦本身不属于全音阶和声范畴，但连续大三度下行则为全音阶的应用创造了条件。低音声部即以大二度助音与经过音作装饰，在根音大三度下行中，形成了全音阶低音线条。第二小节，通过低音的半音上行，变换了和弦，进入另一全音阶音列。由于和弦的大三度下行，使根音之间形成增三和弦的关系：♯C—♯A—F—♯C 与 E—C—♭A—E。

例 917



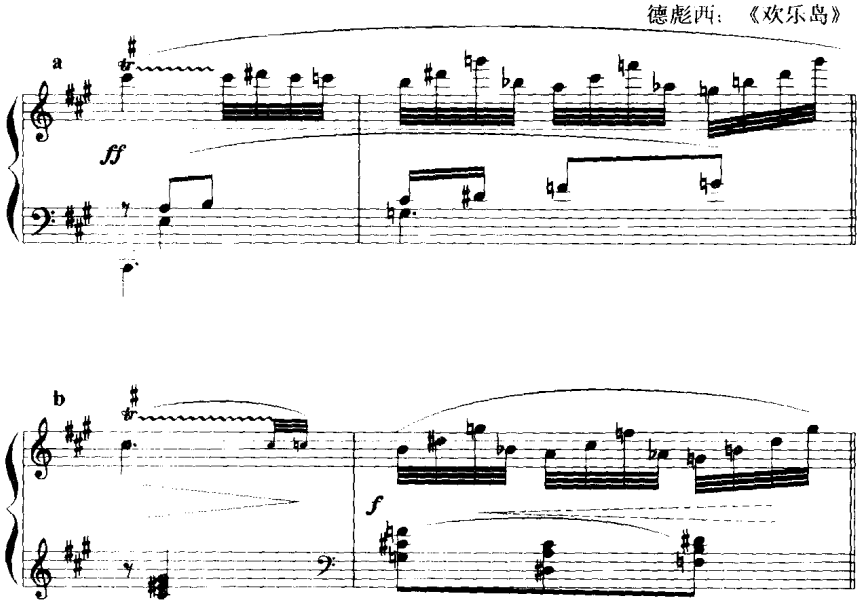
例 918 的和声为属七和弦第三转位（下方层次）的平行进行。上方层次则为原位形式大三和弦的平行进行，其中第 4 与第 7、8 三个和弦为增三和弦，纵向组合成升高五度音的属七和弦。声部的横向进行为全音音阶性质，而完全的属七和弦则并非全音音阶和声的基础。

例 918



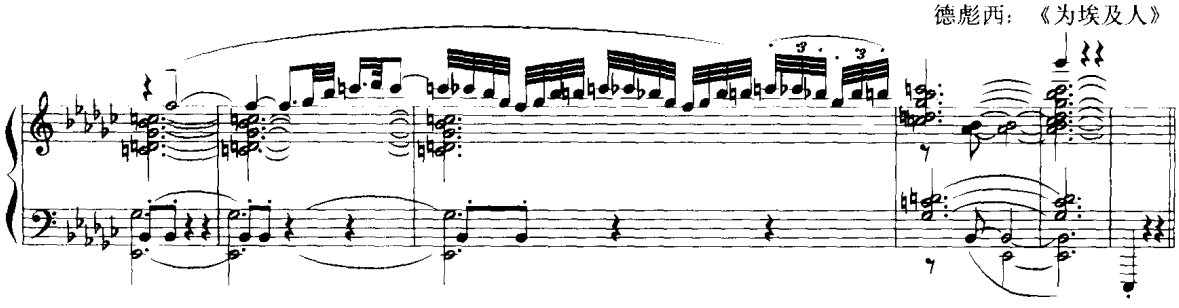
例 919 是表示全音阶与半音进行的结合。全音阶和声作半音化移动、全音阶旋律插入半音进行或作半音移位进入另一全音阶等，都是常可见到的全音阶处理上一些求得变化的方法。例 919a 中，上方声部是快速流动的音型其中有分解性的增三和弦，又通过半音下行进入另一增三和弦，使这一音型增添了色彩和情趣。其内声部则为一上行级进的全音阶进行。例 919b 则为这一旋律音型(该曲引子的动机)在另一处出现时，下方声部为全音阶和声音型，三音和弦形态。旋律与和声为同一全音音阶基础。第一小节的和弦为升 C 大三和弦。a 例中为 A 大三和弦，这是全曲的主要调性：A 大调(利底亚调式)。

例 919



下一例中糅合了三种调式音阶的因素：降 E 小调旋律小音阶：♭E、F、♭G、♭A、♭B、♮C、♮D、♭E。和声中亦包含了：♭G、♭A、♭B、C、D 构成的全音阶和弦。旋律中包含有半音与大三度进行的埃及特色音阶。三种音阶通过它们之间的共同音而在降 E 小调主和弦基础上合成为一个包含六个音的复杂主和弦。例 920 为该曲的结束处。最后和弦的各音构成下述的“近似全音音阶”(见例 921a)。

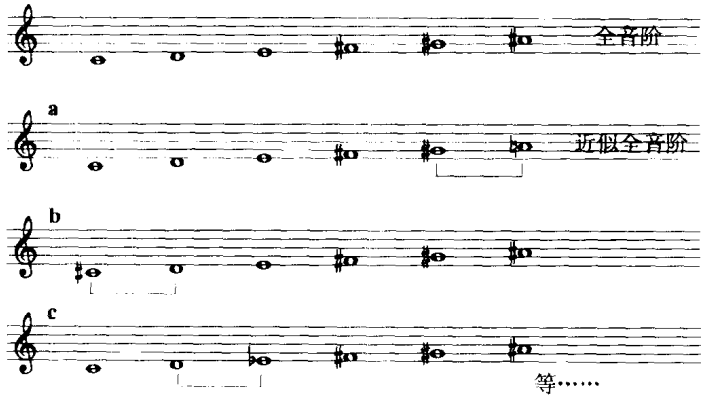
例 920



六、近似全音音阶

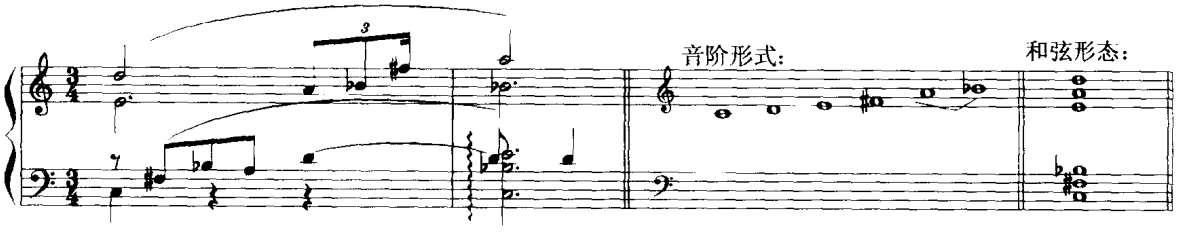
与全音音阶有密切关系的一种音阶形态，被人称为“近似全音音阶”，是将全音音阶中的某一音升高或降低半音，构成含有一个半音的六声音阶，如例 921。

例 921



这种音阶在斯克里亚宾后期作品中，即为“神秘和弦”的音阶特征。例 922 为斯克里亚宾的《诗》，作品 69 号第一首的开始和弦，亦即“神秘和弦”基本形态的分散排列。

例 922

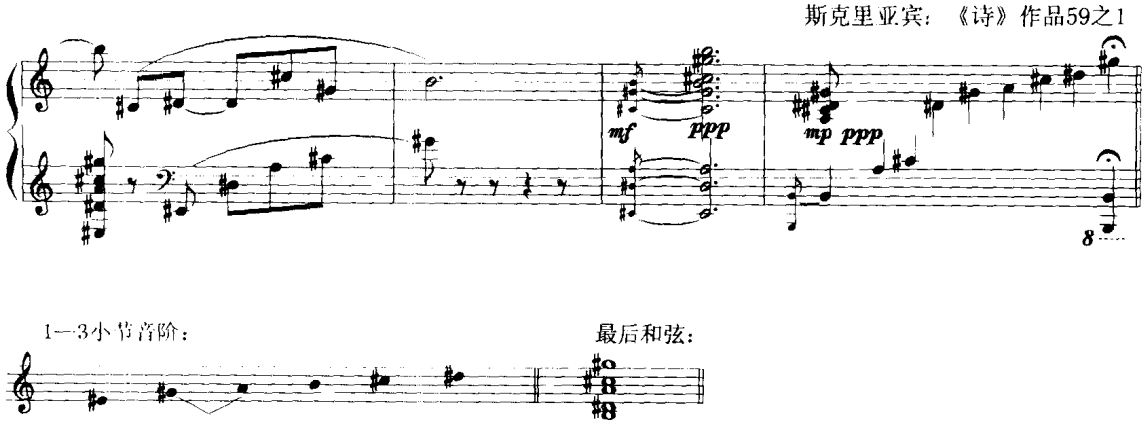


斯克里亚宾后期的和声是在属和弦结构的基础上变化发展的，自属三和弦至七、九、十三和弦的原型及其各种变化、各种位置、各种音数的组合等。在音的变化方面，可有升、降五度，大小三度、

六度和九度的变化。在位置的安排方面,有原位和转位、开放与密集、分解与柱式、三度叠置式、四度叠置式等各种不同的位置。在音组的音数方面,自三音和弦至六音和弦,甚至更多音的组合,如八声音阶等。这些和声的组成音,在一定单位时间内构成某种特色的音阶结构,如"近似全音音阶"、"全音音阶"或七声音阶、"八声音阶"(Octatonic)等等。斯克里亚宾后期作品中,旋律与和声在同一音阶范围内是一体化的,纵向为和声,横向化为旋律或声部进行。在斯克里亚宾的作品中,完全的全音阶较少,大都为全音音阶部分音的组合,以及包含有半音关系的近似全音音阶或八声音阶等。由于含有半音,因此较全音音阶有更多样的音程关系,也有可能出现纯五度或大、小三和弦。

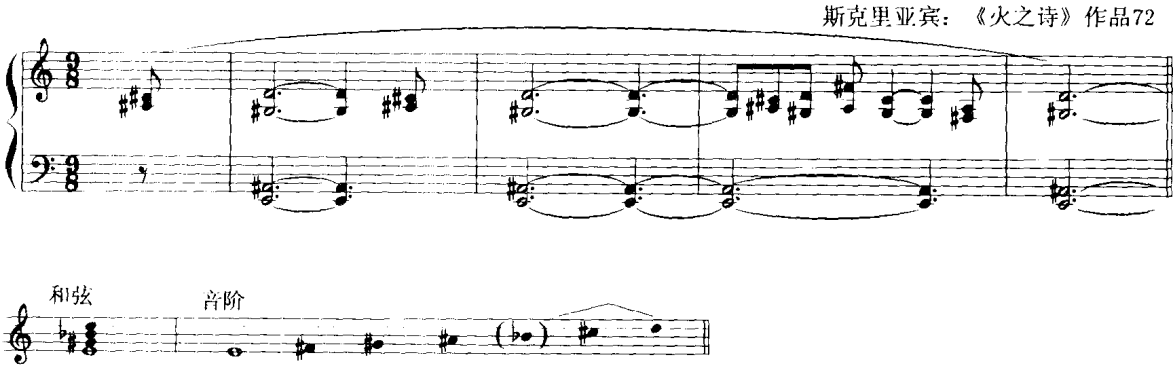
下面分析另一种"近似全音音阶",它们的音阶与和弦结构相同。例 923 为该曲结束处片断,前三小节内无论是横向旋律与低音音型或者是第 3 小节的和弦,它们都为六声近似全音音阶的音组,音阶表中尖角处表示半音关系。前三小节和声低音为升 E,而最后的结束和弦类似主和弦,低音位置为 B,与前一和弦低音为增四度关系,这是斯克里亚宾后期作品常用的结束和声进行,类似属到主的关系。最后和弦除省略升 E 音外,亦为这一音阶的组成音,其和弦结构为属七、九、十三和弦,但和弦排列方法与前一和弦不同。

例 923



例 924 为后期钢琴曲《火之诗》的开始处主题。它的基础亦为一"近似全音音阶",它的基本和弦结构是降五音(写谱为增四度)属七和弦。

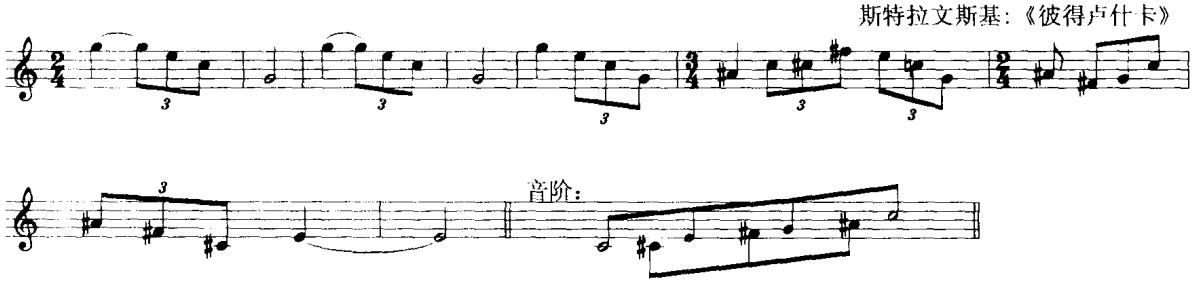
例 924



第三十三章　各类调式音阶的和声方法(四)

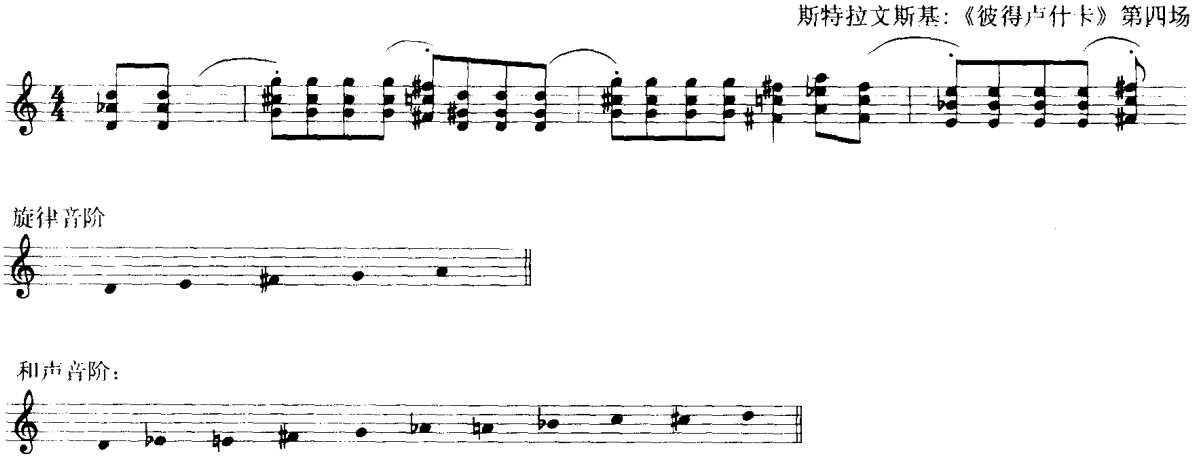
从七声音阶至半音阶之间,尚有因某些特殊的旋律或和声处理而形成某些特殊的音阶,例如"八声音阶"(Octatonic)、布鲁斯(Blues)音阶(十声,包含有大、小三度、增四度与大小七度)和梅西安的七种有限移位调式(其中第一种为全音音阶,第二种为八声音阶)音阶等等。所有特殊音阶,都可以归纳为半音与全音的各种不同数量、不同方法的组合,或者是某一些自然音与另一些关系较远的音的结合,或者说是非同调音阶的结合。例如斯特拉文斯基的《彼得卢什卡》中著名的C大三和弦与升F大三和弦的复合和弦,它亦形成旋律性的结合,形成C、♯C、E、♯F、G、♯A的音列,如例925。

例925



另一例为同一舞剧中的片断,旋律为自然音的民歌,而其和声伴随平行的是增四度,因此使音阶亦扩张为含有大量半音的十声音列。例926

例926

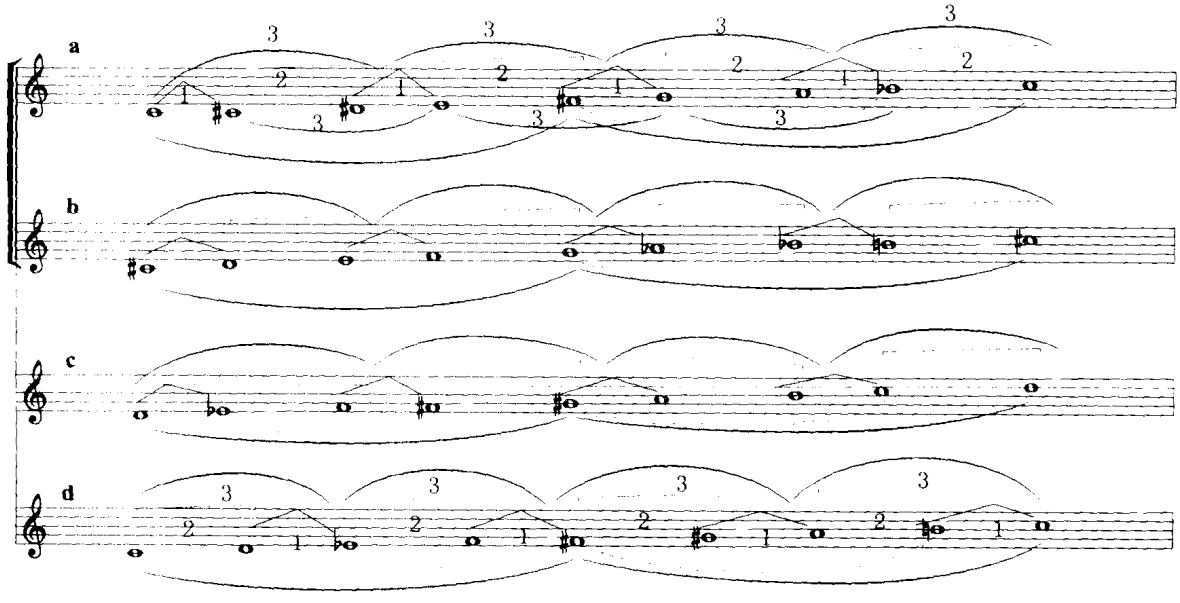


八声音阶即为这些特殊音阶中一种其半音与全音作有规律组合的音阶。

七、八声音阶(Octatonic Scale)

八声音阶是在一个八度内,由半音与全音的反复连续作音阶式级进而构成,其基本形式如例927a,由"半音——全音"的连续构成,一个八度内共有四组,有八个不同音高的音组成,故称"八声音阶"。例b则为例a的一种移位。例c为例a的另一种移位。这种音阶有三种音高稍有差异的位置。例927d为"全音——半音"排列,但其音高与例c相同,并非另一种移位,只是排列方法不同。其他移位均会与例a、b、c中之一的音高相同。

例927

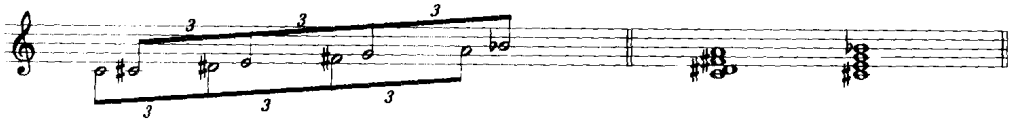


八声音阶是一种有组合规律、对称结构的音阶,它的特点表现在以下几方面:

(1) 由于它的组合是由小三度范围内"半音(1)-全音(2)"或"全音-半音"为单位,因此整体以连续小三度上行的音程关系所构成,如例927a表中弧线所示。

(2) 由于以小三度连续上行为核心音程,因此纵向叠置即形成减七和弦结构。这一音阶即由两个相隔小二度的减七和弦所组成。音阶内其他减七和弦或为它们的移位,或为等音变化。见例928。

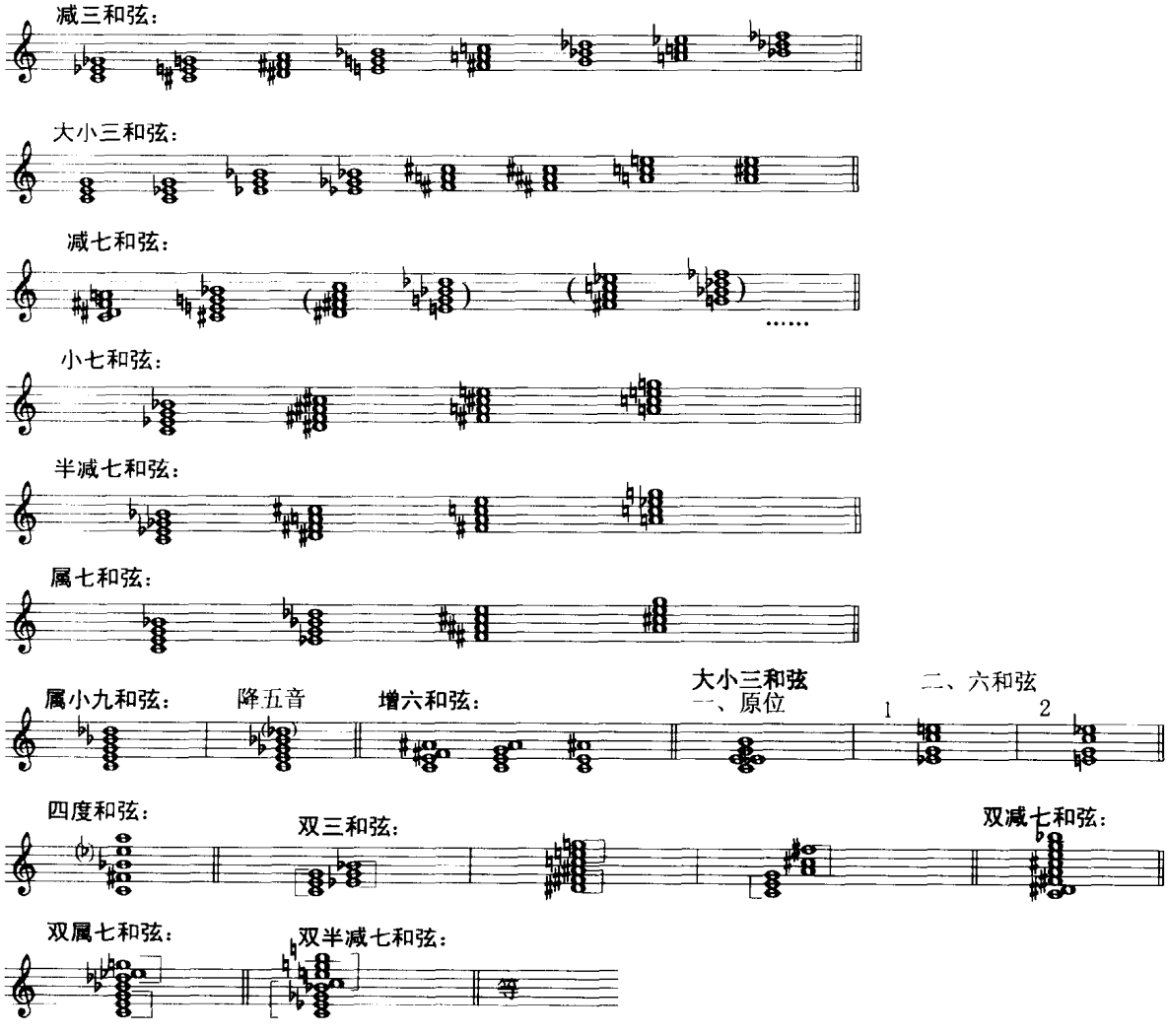
例928



(3) 这一音阶虽以半音、全音与小三度为基本成分,但它整体内所包含的音程与和声结构仍非常丰富。其中有:大三度(减四度)、增四度(减五度)、纯五度、纯四度、大小六度、增六度(减三度)、小七度、大七度(减八度)以及复音程等。它所包含的和声结构,包括了绝大部分传统的和弦形态。例如在第1种八声音阶内,它包含8个减三和弦,4个大三和弦与小三和弦,2个减七和弦

与它们的移位;各有4个小七和弦、半减七和弦与属七和弦,几种增六和弦等。但其中不包括增三和弦,这与全音音阶相比是明显的差异。其他还可有各类复杂的组合,其中包括按四度排列的斯克里亚宾"神秘和弦"和其他复合和弦等。例929举引了部分可能的和声结构。

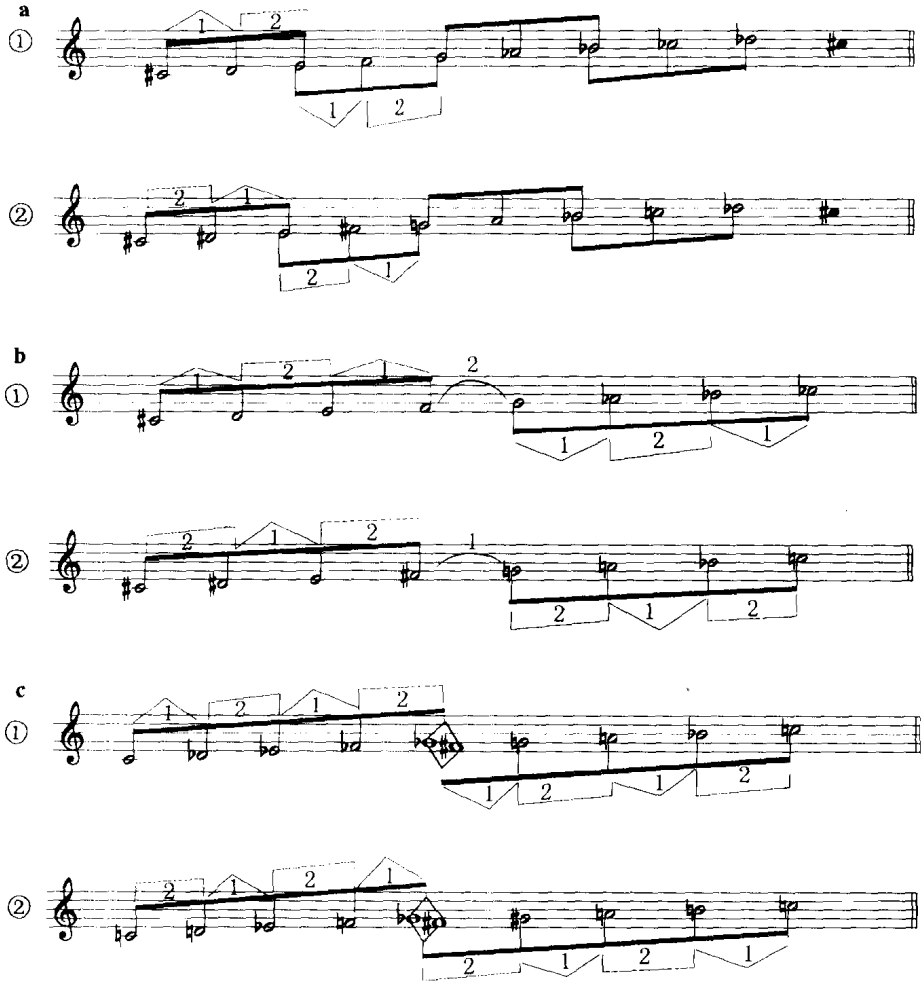
例929 八声音阶和弦表



我们可以注意到上表中大、小三和弦、小七和弦、半减七和弦、属七和弦(包括属九和弦)等,各原位和弦根音之间的关系均为小三度、增四度与大六度(下方小三度)。亦即减七和弦各音间的关系,由此亦足见减七和弦因素(包括小三度和增四度关系)在这一音阶和声内涵方面的重要作用。

(4) 八声音阶中可构成几个音程结构相同的音组,如:三音组、四音组、五音组。三音组将一个包括八度的音阶分为四个先后相连的音组(见例930a)。四音组将音阶的八个音(不包括八度音)分为两个分离的音组(见例930b)。五音组则将包括八度的音阶在中间音(增四度音或减五度音)处分为两个相连的音组(见例930c)。每种音组根据它的基本音程结构方式,如"半音—全音"(1—2)或"全音—半音"(2—1)的不同而各分为两类音程结构不同的音组。见例930a、b、c。

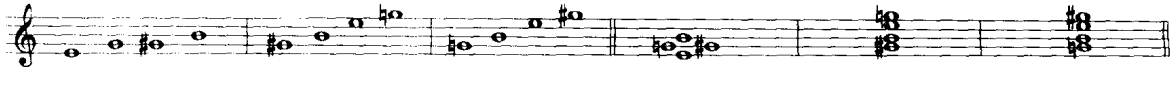
例 930



例 930a，三音组之最后一音即为下一音组之起始音，音组之间是相连的。① 为“1—2”型，具有弗里几亚或洛克利亚的音程特征。② 为“2—1”型，具有小调或多利亚的音程特征。例 b 为四音组(Tetrachord)，两个音组并不先后相连。①的音程结构类似小调导音至Ⅲ级音的进行，四度音为减四度音程。两个音组之间相隔一个全音。②的音程结构类似小调或多利亚的四声音组。两个音组之间相隔一个半音。例 c 的两个音组均分了含八度的音阶，增四度居于中心，承启着两个音组。①的音程结构类似于小调导音减三和弦范围内的五音音阶。②的音程结构是降五度音的小调五音音阶。这种音阶在前面已经介绍过。

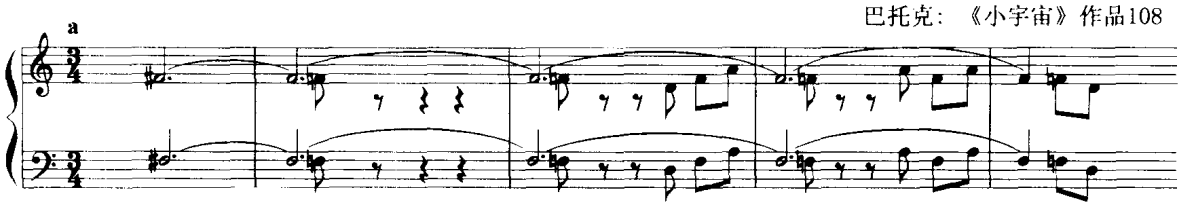
(5) 在八声音阶内，尚可通过选择其中某些音而构成有特色的“次音组”，如某种四音组、五音组或六音组等。其中“大小四音组”(Major-Minor tetrachord)，即包含有大三度和小三度的、含四个音的三和弦。例 901 为这一四音组的横向形式和纵向结合。

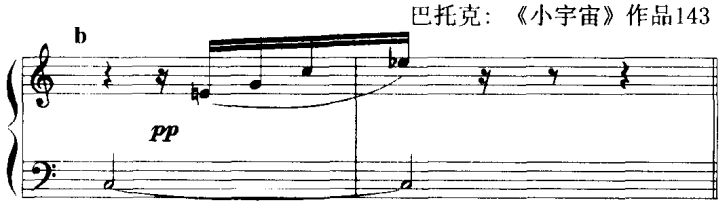
例 931



例 932 为巴托克《小宇宙》中以这种四音组写成的两首作品中的片断。a 为第 108 首的开始处，大三度音保持，小三度音在分解型旋律中出现。b 为另一首乐曲结束处的分解音型。

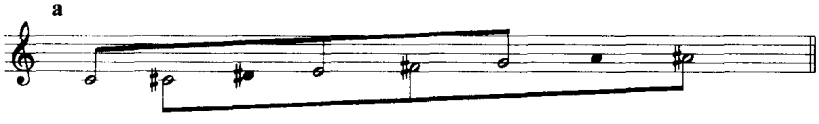
例 932





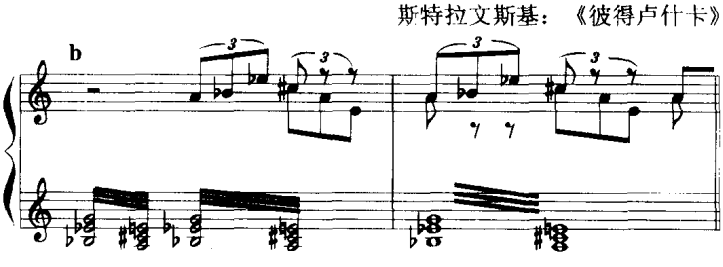
在斯特拉文斯基《彼得卢什卡》中著名的 C 大调三和弦和升 F 大三和弦的结合构成六音组：

例 933



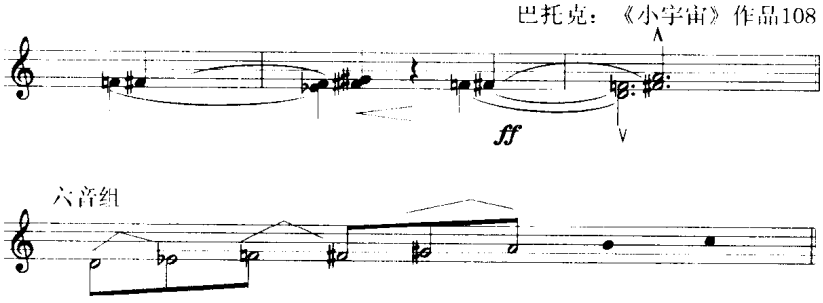
例 933b，亦为《彼得卢什卡》中之片断，和声为降 E 大三和弦与 A 大三和弦相结合的背景，同样是增四度根音关系，旋律在这两个和弦的分解型中进行，亦为六音组：

例 933



例 934 为《小宇宙》第 108 首(见例 932)的结束处，最后结束在 D 大小三和弦原位，它由前面两声部，F 与升 F 反向级进而抵达：F—♭E—D，♯F—♯G—A，形成六音组。

例 934

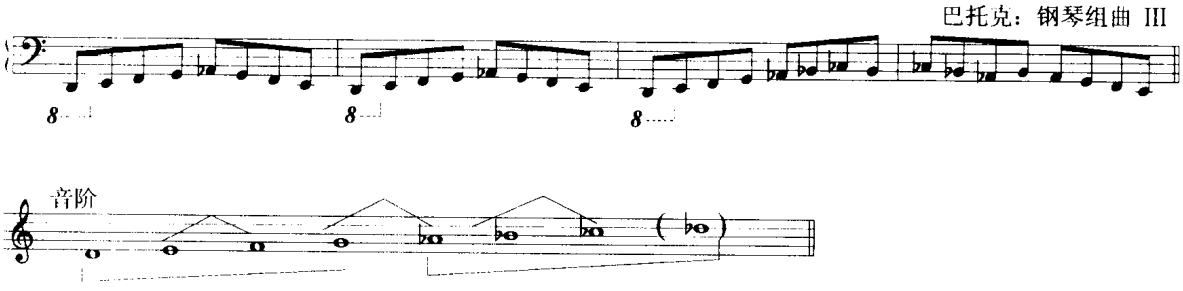


这些四音组、六音组都是八声音阶范围内的“次音组”。这里只是略举一二，尚有其他可能，不一一列举。

(6) 八声音阶的和声方法

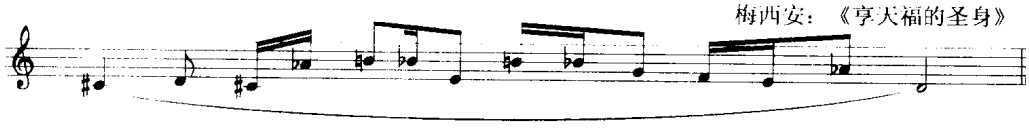
八声音阶的处理亦分旋律性与和声性两类方法。旋律性处理是在声部的横向运动中显示出八声音阶音程结构的特点。它可以作音阶式连续进行，亦可以作非音阶式的旋律运动。在复调化作品中，亦可在不同声部的横向运动中共同构成八声音阶的结构特点。例 935 是巴托克钢琴组曲(作品 14)第三乐章的下方声部开始四小节，音阶式运动，虽缺少了降 D 音，但八声音阶的特性非常鲜明。前两小节有小调降五度音的五音音列特点。

例 935



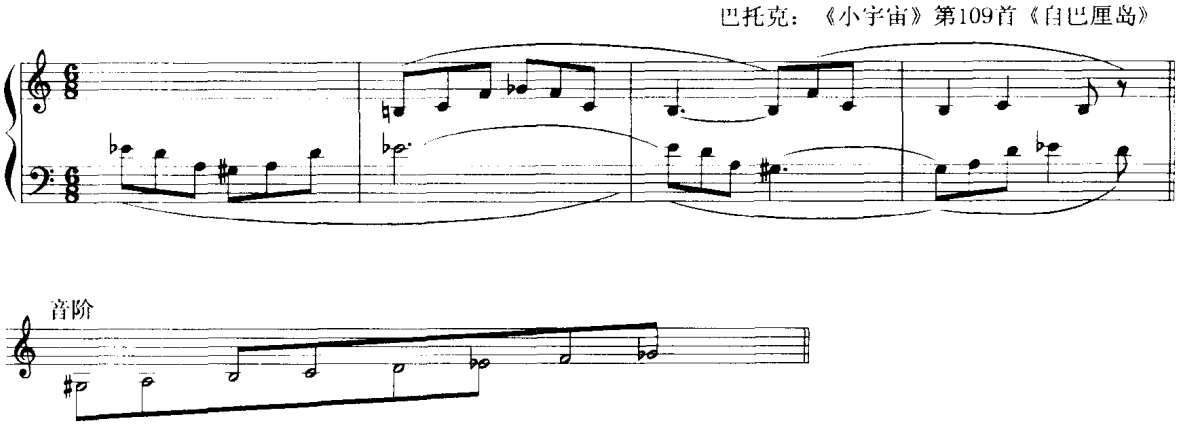
例 936，梅西安的《享天福的圣身》则是跳跃起伏的旋律，但整个在八声音阶范围内，即梅西安的第二类模式的第二移位。

例 936



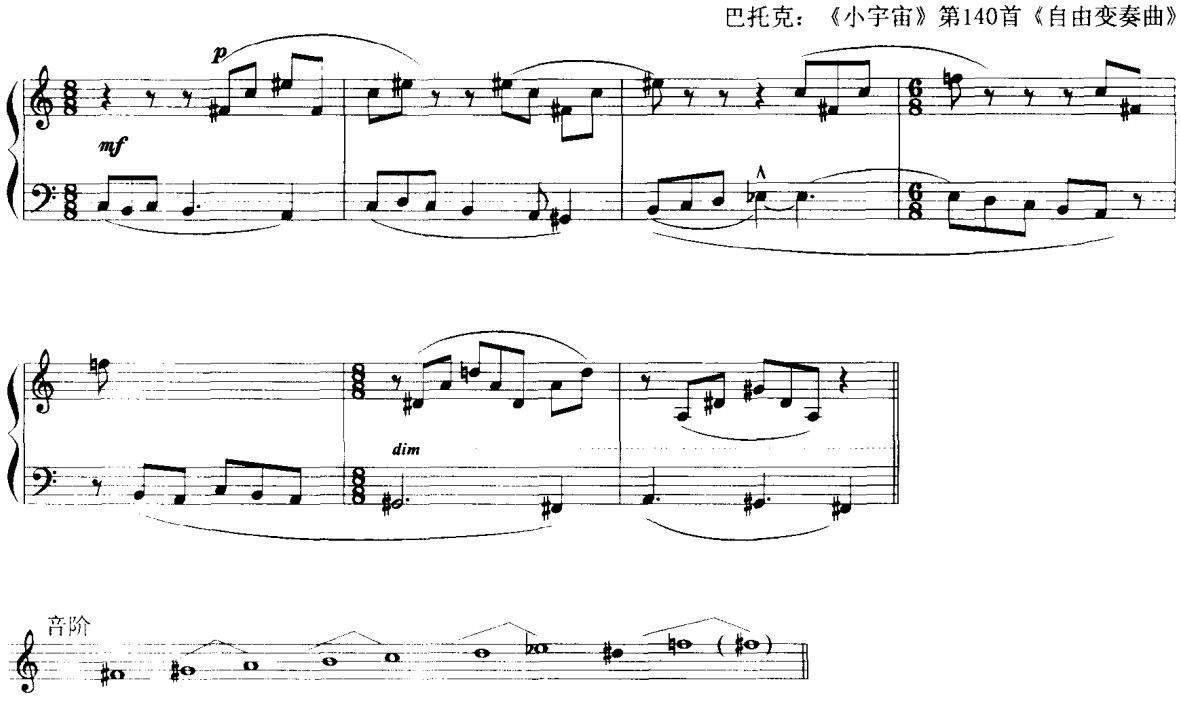
巴托克《小宇宙》中第 109 首《自巴厘岛》的主题是一种富有特性的四音音列：“小二度——纯四度——小二度”，下方声部先开始，上方声部在小三度上模仿，相互构成了一个八声音阶。例 937。

例 937



例 938 是巴托克《小宇宙》中第 140 首《自由变奏曲》中段内的片断，旋律在低音部，上方声部以分解性线条进行作为衬托。旋律进行中基本上表现了八声音阶的特点。上方声部为旋律的八声音阶补充了升 E(即 F)音，构成完整的八声音阶。

例 938



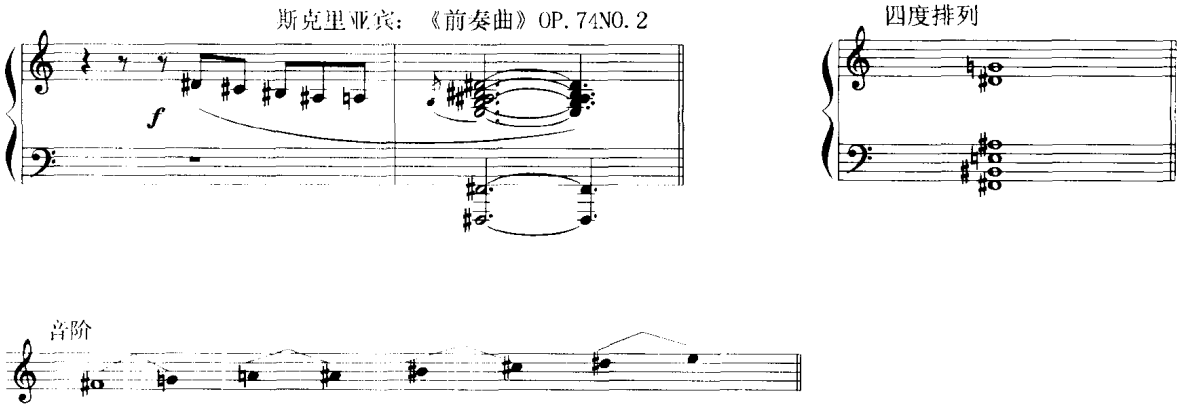
旋律的进行以级进为主体，而上方衬托声部则以“减五—纯四”与大七度的跳进作为对比。

八声音阶的和声性处理，是在纵向和声中采用八声音阶范围内各种和弦组合的某些方式，与横向声部或旋律共同构成八声音阶的特色。和弦组合的可能，在例 929 的表中已举引了部分，其中有单纯的和弦，有复杂的和弦，有单一和弦，亦有复合和弦，甚至是不同调性和弦的组合。

例 939 是斯克里亚宾后期作品《前奏曲五首》作品 74 之 2 的结束处。结束和弦是升 F 音上

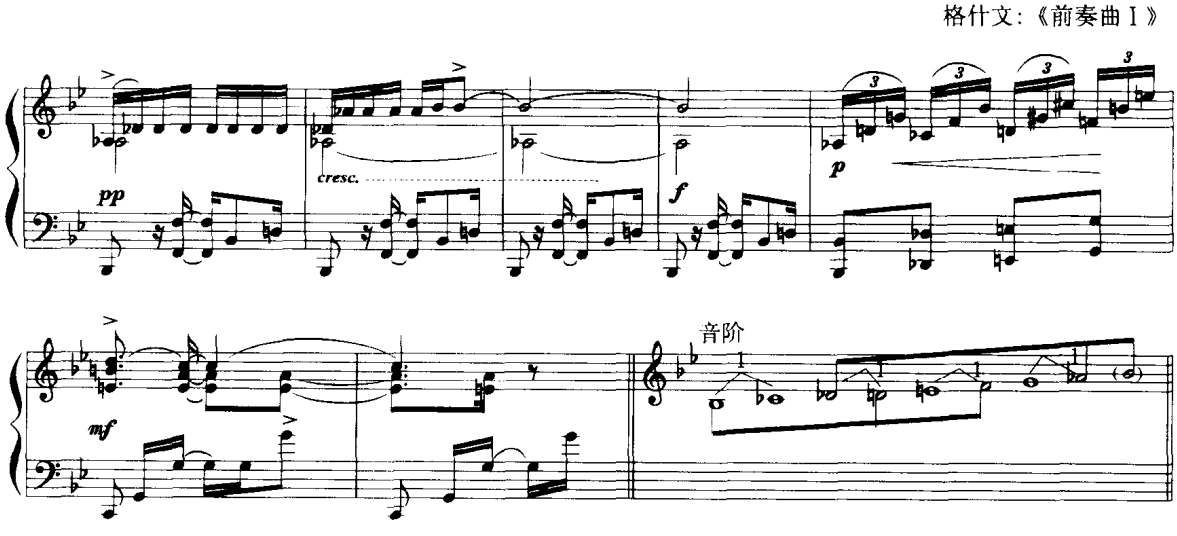
的一个复杂和弦：六音和弦。它与前面的声部进行共同构成一个八声音阶。结束和弦如排列成四度叠置，即是“神秘和弦”之一种形态，现在上方声部为密集排列。

例 939



例 940 是格什文钢琴《前奏曲 I》的片断，前四小节形成降 B 大调主和弦(下方层次)与降 D 大调主和弦(降 B 大三和弦五音为降 D 大三和弦的三音)带六度音(即降 B 主音)的复合。第五小节的低音与上方四度和弦(增四—纯四)，连续小三度模进上行。这五小节的和声与声部进行共同构成了以降 B 为中心的八声音阶。第六小节起进向有六度音的 C 大三和弦，转向 C 调，不属于前面八声音阶范围。它通过第 5 小节最后半拍的 G 七—十三和弦而转入 C 大调。降 D 大调的主音与属音，实际为降 B 大调的降Ⅲ级与降Ⅶ级音，亦是勃鲁斯音阶中的常用音。

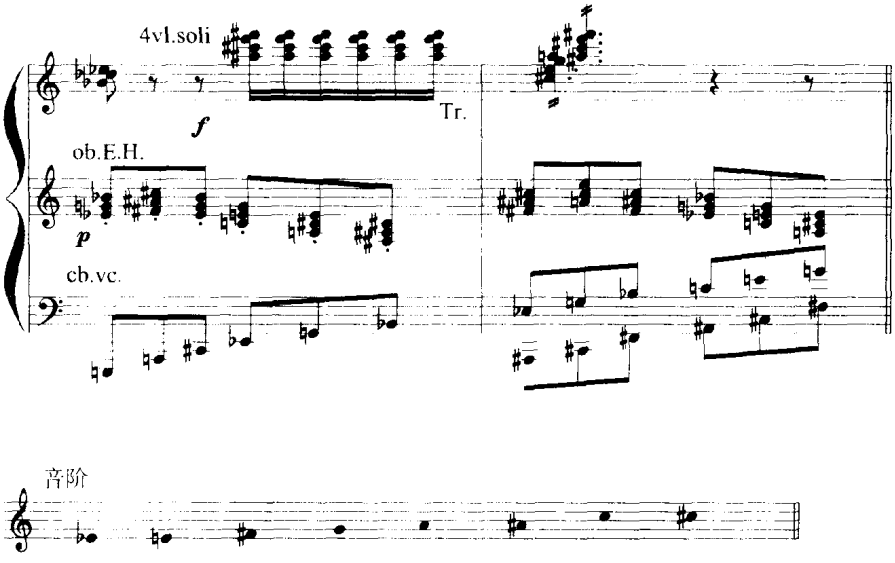
例 940



例 941 是斯特拉文斯基《春之祭·诱拐游戏》中的片断，这里选编三个层次。最上方为四支小提琴演奏的升 F 属七和弦结构的第一转位形式。第 2 小节加进四支小号演奏的 A 属七和弦结构的第一转位。中间层次为由双簧管和英国管演奏的：降 E、升 F、C、A 四个大三和弦范围内的“平行和声层”，根音各相隔小三度，这是八声音阶的结构特点之一。下方层次是这些大三和弦的上行分解音型。这些层次的和声与声部进行，都在一个八声音阶内。

例 941

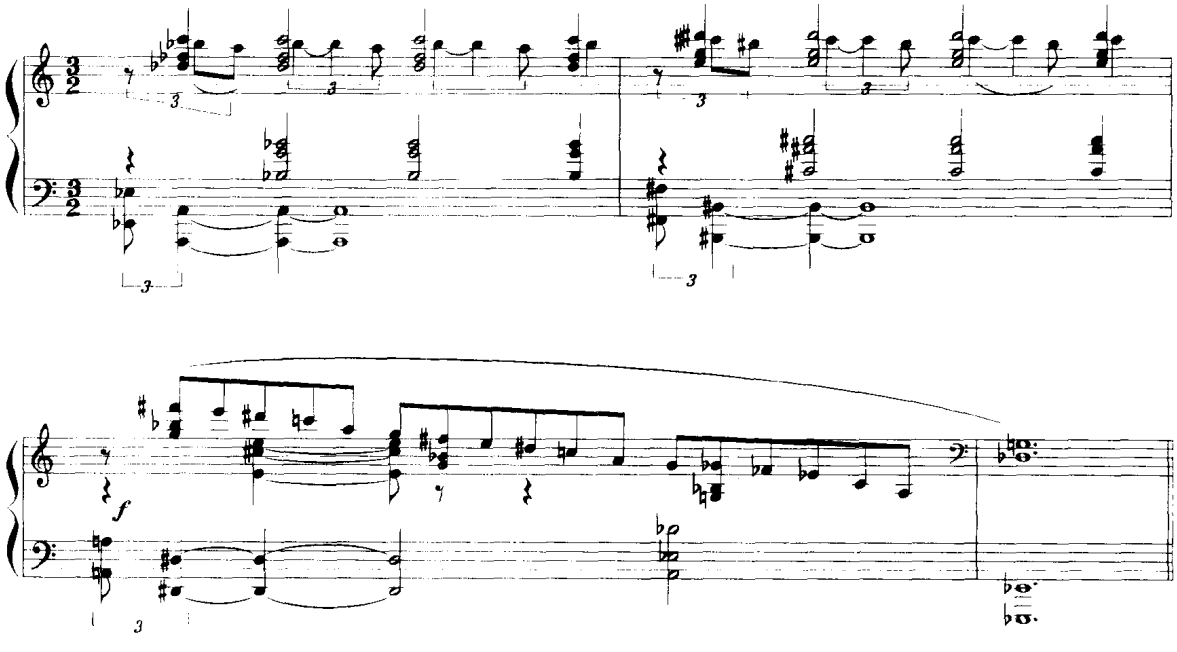
斯特拉文斯基:《春之祭·诱拐游戏》



例 942 是斯克里亚宾《前奏曲》作品 74 之 5 结束处,同样有三个层次;低音的减五度进行,内声部是大六度与八度,与低音的降 E,形成大三和弦。上方层次是小三-大七和弦内含半音的声部进行,前两小节的每一小节内都是八声音阶内的七音组,第 2 小节是第 1 小节的上方小三度移位。第 3 小节继续移高小三度,但最高声部作旋律性下行,最后从 A 音进入降 E 属七和弦结束全曲,这一和弦在前一个和弦中已包含,只是低音从 A 至降 E,作增四度下行告终。这里四个小节的和声均建立于同一八声音阶,只是作连续小三度上行的移位变化而已。

例 942

斯克里亚宾:《前奏曲》作品74之5



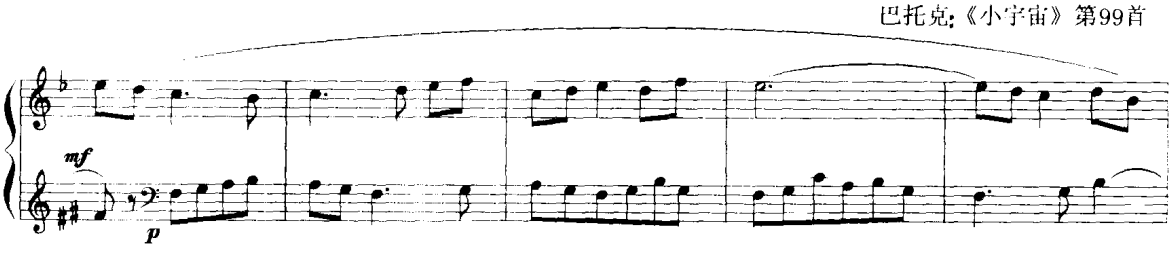
八声音阶的形成是由于旋律、声部、复调与和声中引用小二度与大二度的交替、上下小三度与增四度的和声关系、某些变和弦或复合和声以及复调化各声部特殊音列相结合的结果,在前面所举引的一些作品片断实例中,已可说明形成的状况。但八声音阶并非一种稳定的音阶形态。它既不像七声自然音阶那样有久远的历史,也并不专用于某类乐曲中,更不像半音阶包罗了各种组合的可能,所以它的应用,一般并不在一首乐曲中整体地保持一种八声音阶。即使像在斯克里亚宾或巴托克的钢琴小曲中,也常采取一些变化处理的方法。最简单的变化就是移位或移调,或者从部分音组(次音组)发展至完整的八声音阶等。我们可以把作品中应用八声音阶的情况归纳为下列几点:

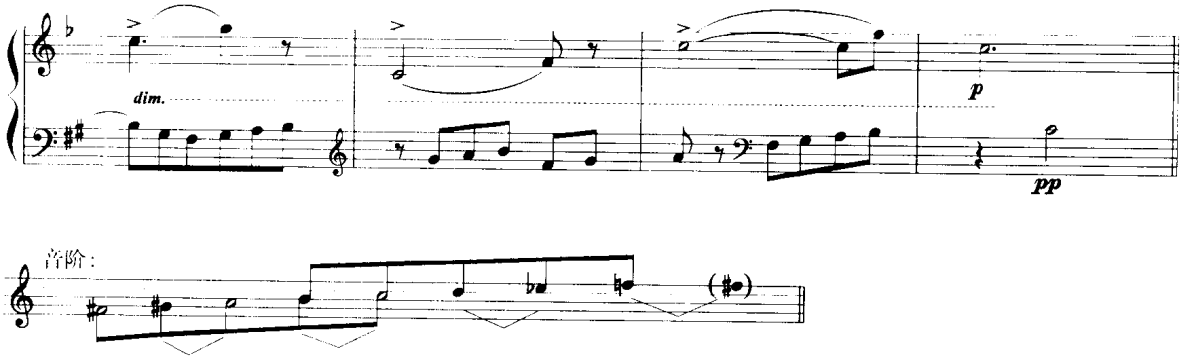
一时性、片断性。在一定时间内或部分段落内应用,特别是在较长一些的作品中,并不整体保持八声音阶的应用。

移位性、同音移位性。在八声音阶的处理中,最简单的变化即为移位或同音移位。移位,指的是八声音阶作半音移位或大二度移位,音阶的起点音不同、音程关系不变,但音列成员(音高)有所变换。八声音阶包括原型在内共有三种移位音阶。这三种移位音阶各自均可将起点音或中心音移位至其他音高上构成八声音阶,但其音列成员会与某一移位音阶相同,因此将此种移位称为"同音移位",以与"移位"相区别。这是八声音阶音乐变化的特点之一。

多样性。八声音阶在处理上有丰富的可能性,可以有各种特性的音列组合,单独的或复合的,对称的或有特殊音程结构的。既可有自然音性与半音性的组合,亦可作有调性的、多调性的或无调性的处理。和声上除增三和弦外亦可有各种可能的和弦结构,单独的或复合的。巴托克《小宇宙》第99首是一首双调性的复调化乐曲。上方声部在C小调,下方声部为A小调,最后合一于C调。上方声部为:B、C、D、$^{\flat}$E、F五音列;下方声部为:$^{\sharp}$F、$^{\sharp}$G、A、B、C五音列,其中B、C两音为共同音,合成为一个八声音阶,音阶结构与例927d相同。两个五音列交错衔接(见例943音阶表)。此曲的处理特点为:① 复调化织体。② 二声部均为自然音性,上方为C和声小音阶,下方为A旋律小音阶。③ 相隔小二度的双调性,如同平行调关系(平行小小调,而非平行大小调),最后归并为同一中心音。④ 八声音阶由两个相互有共同音相衔接的五音列所组成。这首乐曲与前面所举乐例的处理方法又有不同。例943是这首乐曲结束处,此例的下方声部可作为升F小调降五度音的五音列分析,但此曲前十四小节均以A音为中心,此处有暂时转向升F中心的变化。但从整体分析是A为中心。此处可见到在八声音阶范围内音乐处理上的一些变化方法。

例943





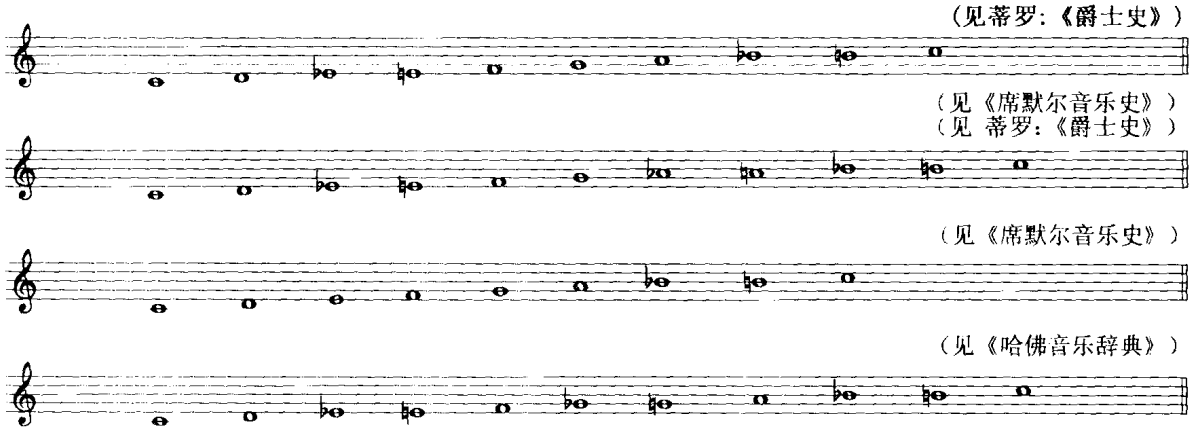
局限性。八声音阶虽然有众多的处理可能性，内部尚有某些“次音组”的音列组合，但因它的音阶有音程结构特点的限定，所以也就存在着局限性。音乐的创造不可能完全受这种音阶所局限，因此常与其他的音阶或变化发展相结合，打破它的局限性，不受其限制，正如七声自然音阶应用变音打破其局限一样。因此八声音阶既是一种有特定音程结构特点的音阶，但又是处于一种变化发展状态的音阶结构。

第三十四章　各类调式音阶的和声方法(五)

八、布鲁斯音阶

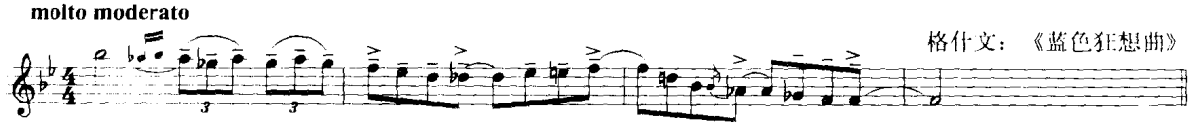
在近代美洲爵士音乐中有较大影响于专业音乐的特色音阶是“布鲁斯音阶”(Blues Scale)。布鲁斯为声乐风格,具有忧郁的情绪,它的音阶特点是含有称为“忧音”(Blue tone)的降Ⅲ级音与降Ⅶ级音,这与歌唱中的滑音、颤音等应用有关。它们与正常的Ⅲ级音与Ⅶ级音交替应用。有时亦有降低Ⅵ级音的应用。在伴奏方面最简单的和声方式是大调的Ⅰ—Ⅳ—Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ进行。如将这一音阶的特色音应用于音乐创作中,则相同于同主音大小调交替和声体系。而在专业创作的爵士风格的小调乐曲中,亦会有大小三度、六度、七度的交替应用。下面举引几种在不同理论书籍中介绍的布鲁斯音阶。

例 944



布鲁斯以后亦应用于器乐。布鲁斯音阶亦不限于在布鲁斯乐曲中出现,而成为爵士乐曲中的音阶特色。以下几个乐例均选自格什文几首乐曲的片断。例 945 是《蓝色狂想曲》开始处黑管吹奏的旋律,其中包含有降 A、降 G 和交替应用的 D 与降 D 等音。

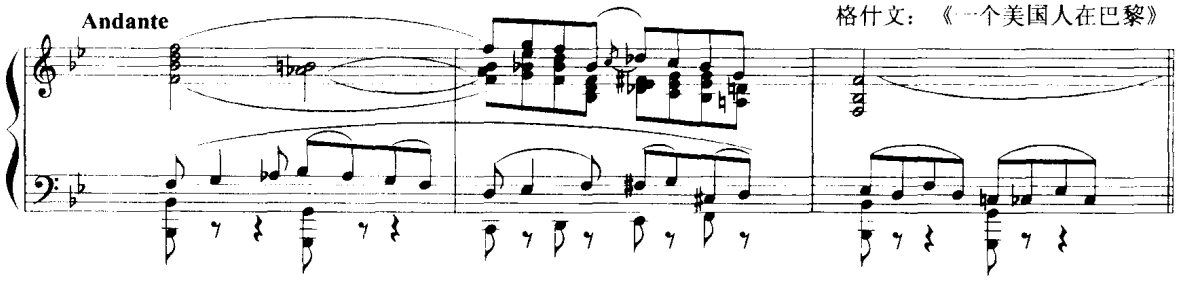
例 945



例 946 是《一个美国人在巴黎》中布鲁斯音乐的段落,旋律中第 2 小节降 D 音的进行具有鲜明的布鲁斯音乐特点。内声部应用了降 B 大调的降Ⅶ级音(降 A),尚有升 F(等于降Ⅵ级音)、升

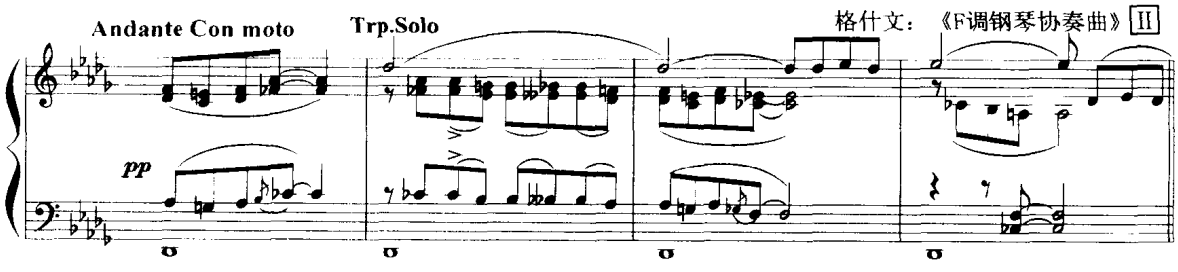
C(等于降Ⅲ级音)、还原B与降C等音,它们与音阶中的自然音交替应用,增加了和声中色彩的变化与半音进行,使音乐具有怀念和感伤的情调。和声基架是简单的自然音范围。

例946



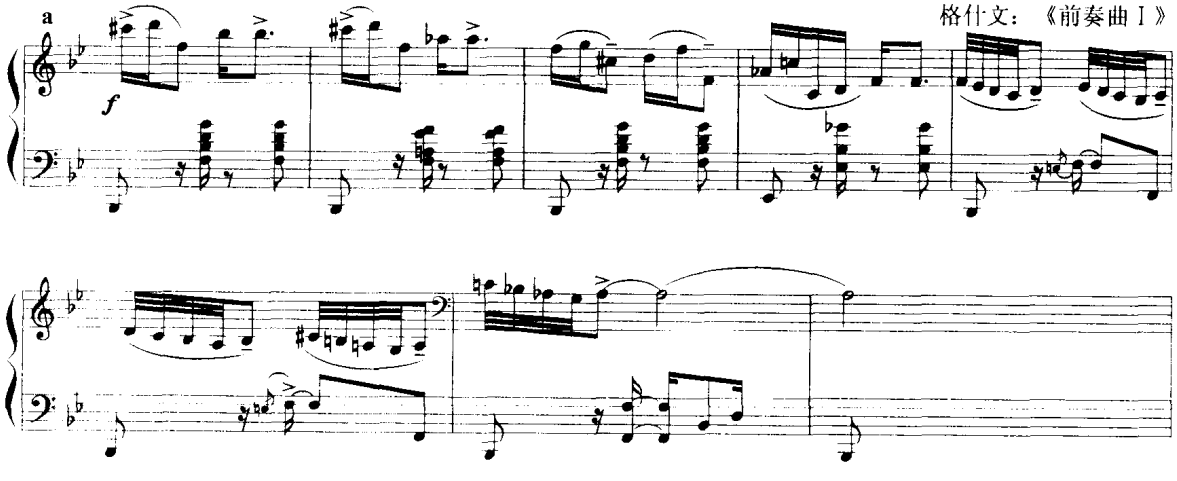
例947除降D大调主持续音和小号独奏的旋律外,内声部和声均包含有降Ⅶ级、降Ⅲ级等布鲁斯特征音以及其他半音进行。和声除主和弦外,应用了较多的七和弦、九和弦,还有增六和弦等。

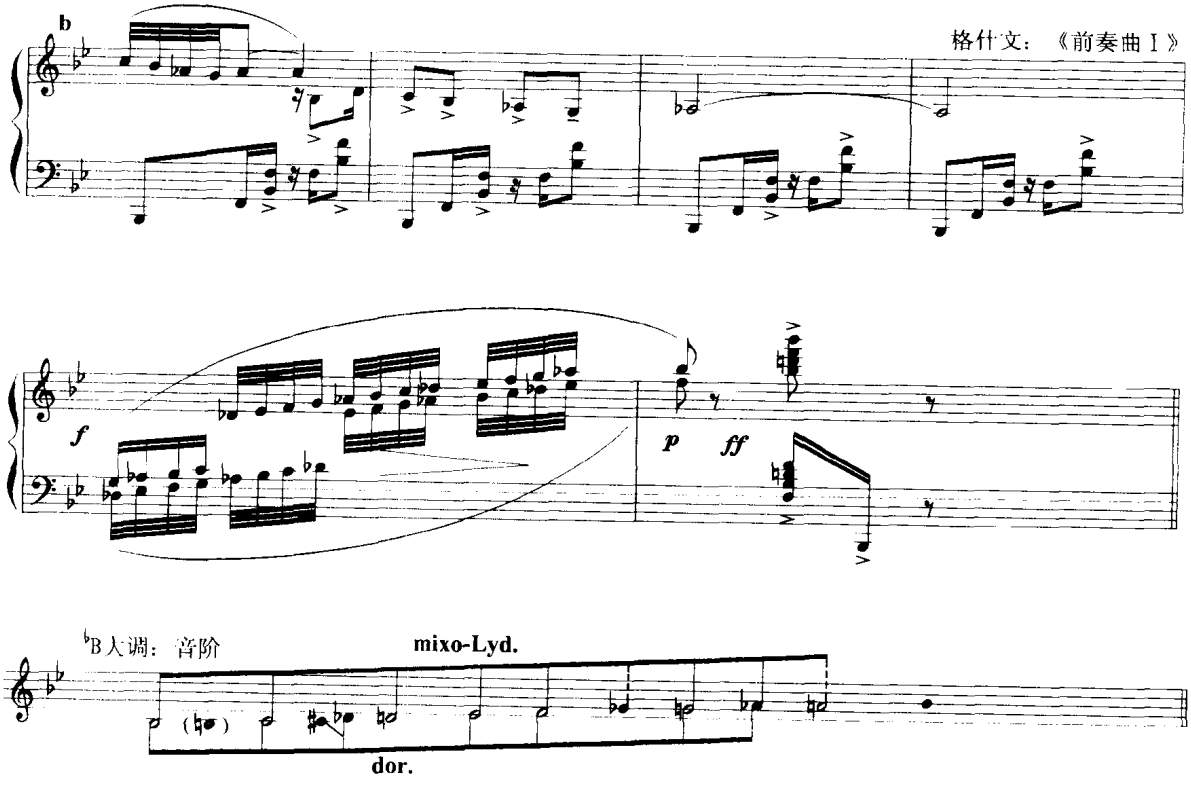
例947



下面两例选自格什文的钢琴曲《前奏曲三首》中的Ⅰ、Ⅲ二首,均非布鲁斯的风格,但从中亦可见到布鲁斯音阶的运用。例948a为前奏曲第一首的主题开始处。降B大调,升C相等于降Ⅲ级音(降D)第2小节,旋律中有降A(降Ⅶ级音),但和声用属七和弦,其中有导音的应用。和声中尚有降Ⅵ级音(降G),乐句最后为含小七度音的主和弦。谱例b是这首乐曲的结束处,保持主和弦上的小七度音(属七和弦式结构),这是爵士乐和声中常用的和弦。接着以含降Ⅲ级、降Ⅶ级音的快速经过句,在降B大三和弦上结束。

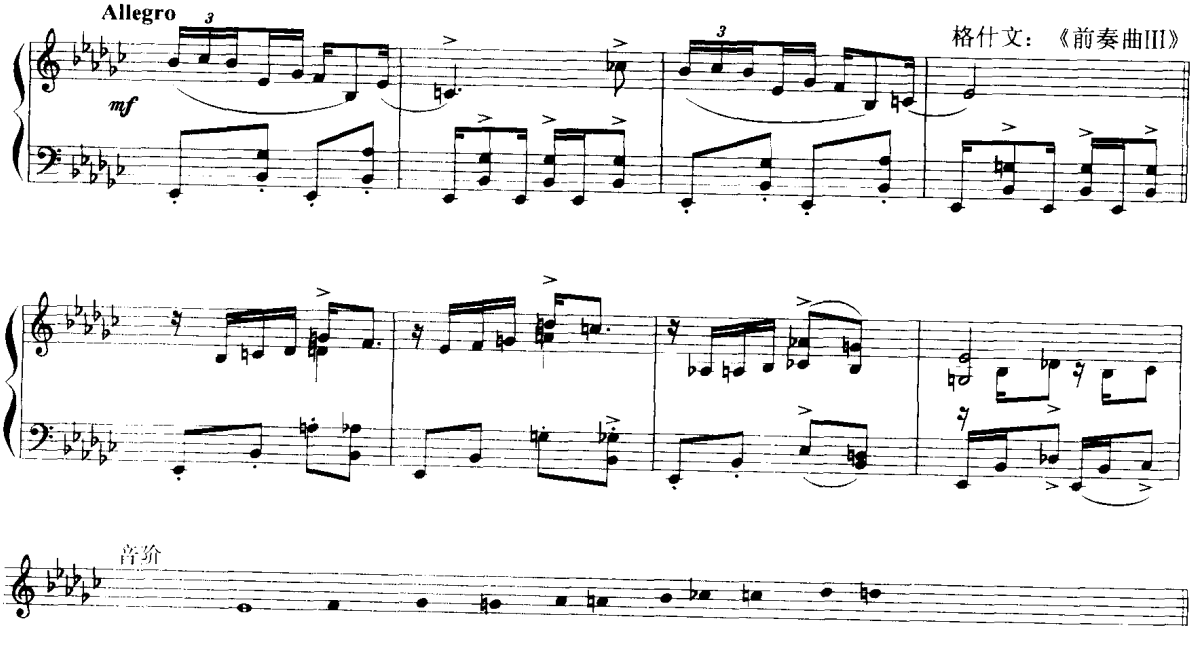
例948





例 949 是降 E 小调第 3 首前奏曲，为雷格泰姆风格的乐曲，其中小六度与大六度交替运用，小三度与大三度交替运用，再加纯四度与增四度、大七度与小七度的交替，乐句结束在大三、小七和弦，使音乐摆动于大小调色彩之间。和声基架与一般爵士乐的处理相同，以主和弦为持续和声基础。

例 949

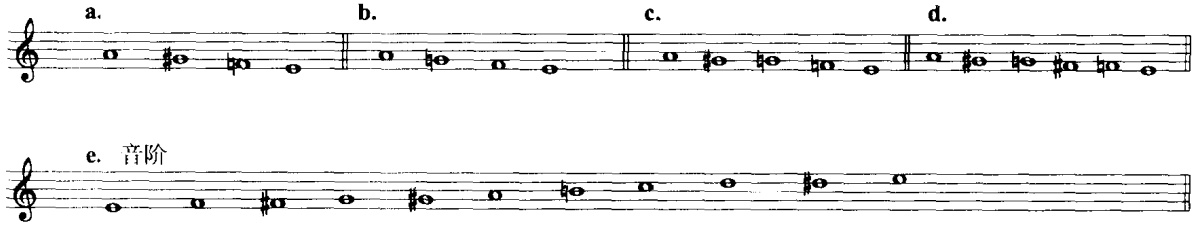


在德彪西《儿童园地》中的《木偶的步态舞》中亦应用了降Ⅵ、降Ⅲ与降Ⅶ级音与自然音的交替，体现爵士乐的风格特色。

九、西班牙音阶

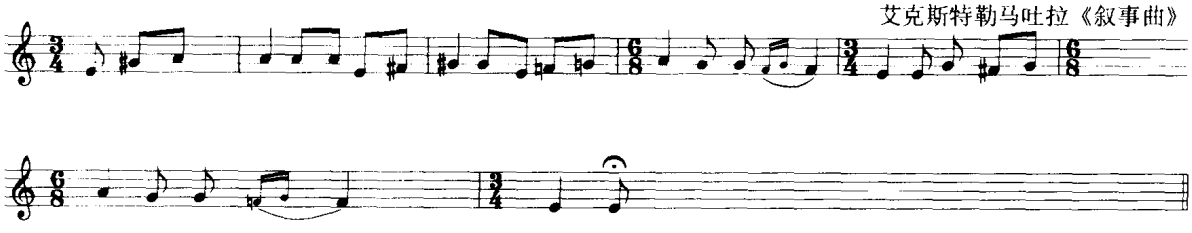
西班牙有丰富的、不同地区的、不同类型的民间音乐、舞蹈，它们的音阶，除使用一般的大、小音阶外，弗里几亚调式音阶是很常见的调式音阶。旋律的动态亦常为下行结束于 Mi 音。有自然音的弗里几亚式下行，亦有半音下行；有时有增二度进行，或三度（大、小）下行结束。例 950a、b、c、d，是音阶下方部分显示弗里几亚进行的几种方式。例 e，是完整的、将可能的变音包含在内的八度音阶。实际上旋律中并不完全采取半音进行，而是交替应用，形成旋律进行的特点。

例 950



例 951 是一首西班牙艾克斯特勒玛吐拉地区的《叙事曲》的旋律片断。音域不超过四度，其中有升 F、升 G 与 F、G 的交替应用，最后是自然音下行结束于 E。

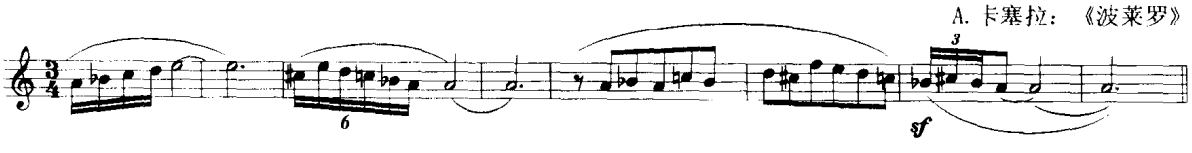
例 951



在近代作曲家的作品中，不论是西班牙作曲家或其他国家的作曲家，都有表现西班牙风情的作品，我们这里举引一些乐例以参考他们的和声处理方法。

例 952 是意大利作曲家卡塞拉所作的《波莱罗》的旋律，其中亦显示了小三度与大三度的交替应用，最后并有增二度的进行特点。

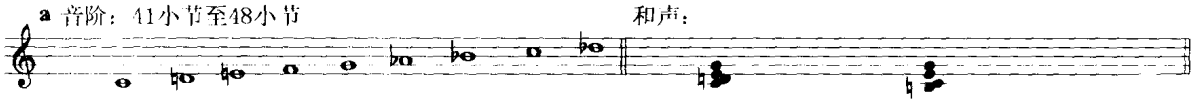
例 952



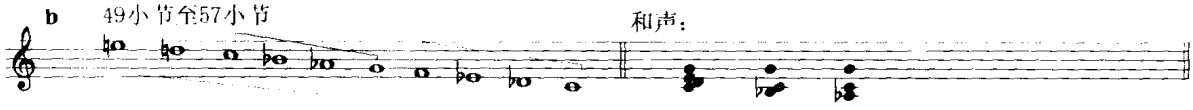
拉威尔的《波莱罗》中第一个主题完全是 C 大调音阶。第二个主题显示出西班牙古老的旋律性格，音阶亦有变化，第 41 小节至 48 小节具有 F 小调属音（C 音）调式（F 小调旋律小音阶属

音调式)的特点。

例 953

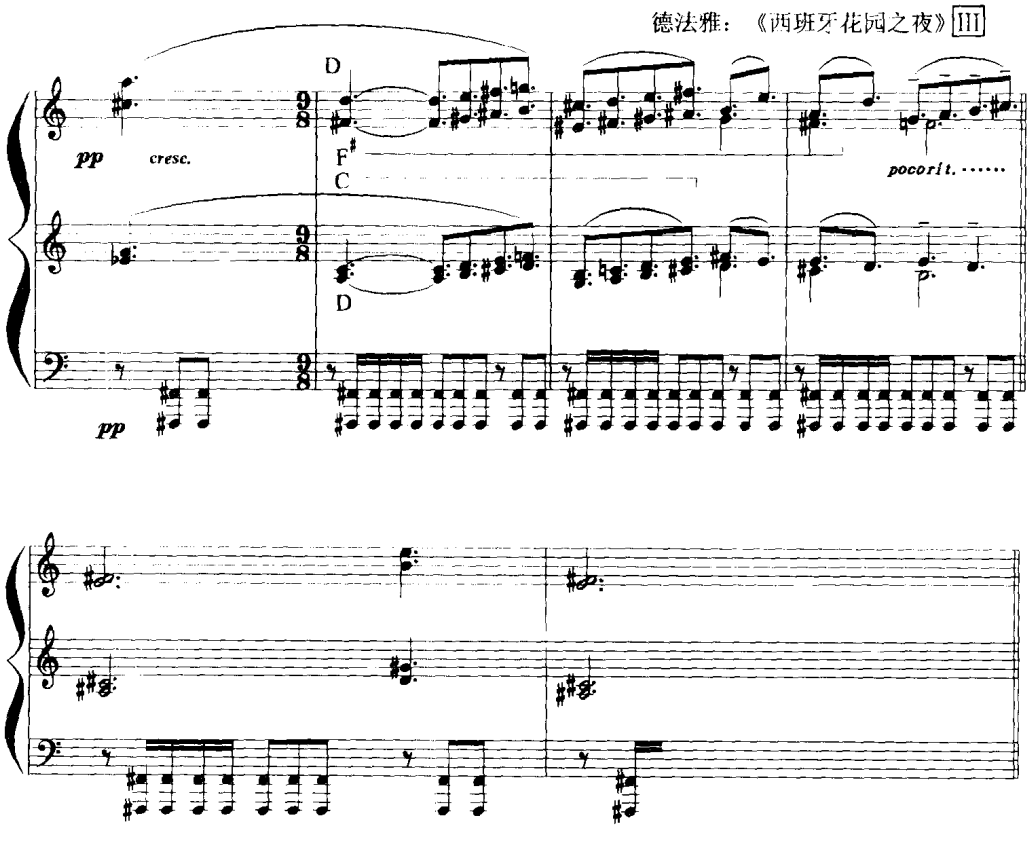


第 49 小节至 57 小节则最后显示了 C 弗里几亚调式音阶的特点。其中从 E 至降 A，具有全音阶特点。



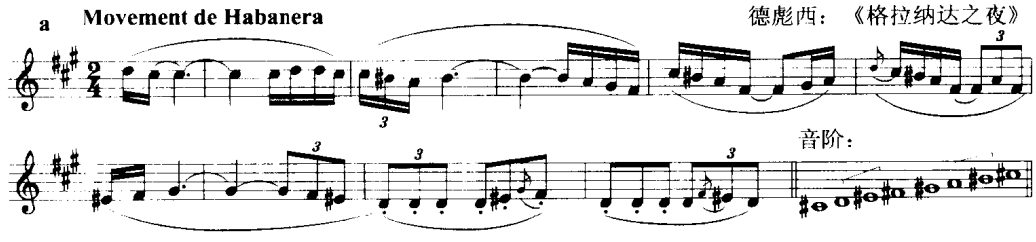
例 954 是德·法雅钢琴与乐队的《西班牙花园之夜》第三乐章中一个插部的片段。此处，低音保持升 F 持续音，它从 5 小节前作为 B 大三和弦的五音保持下来。本例中旋律最高声部为 D 大调(或 B 小调)范围内自然音阶的进行，最后停顿在升 F 属七和弦上，成为升 F 弗里几亚调式的中心和弦。这里的和声方法采用四声部多调性的平行进行，直至第 2 小节最后才改变写法，趋向于升 F 属七和弦。

例 954

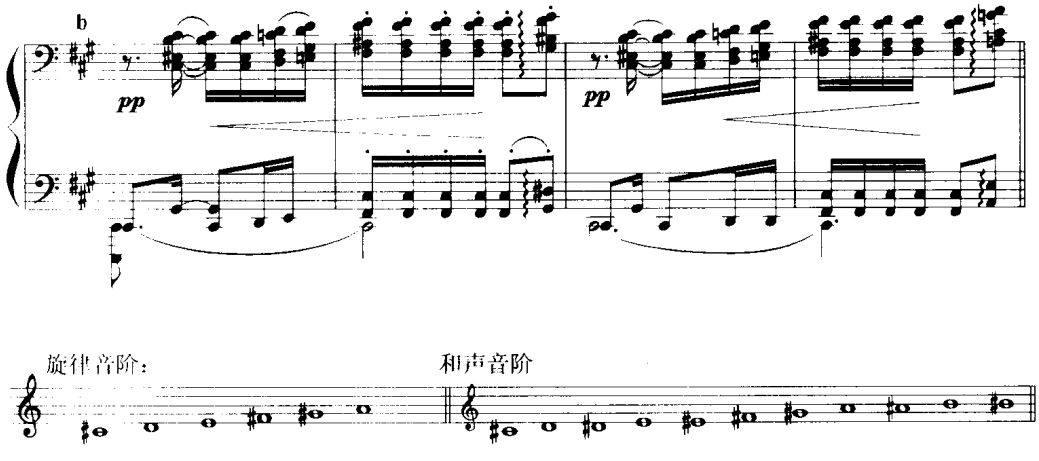


德彪西所作《版画集》中的第 2 首《格拉纳达之夜》具有浓郁的西班牙风味。例 955 是它的几个主题材料片断，在旋律上有不同的音阶特点，和声有不同的处理方法。例 955a 是最初呈示的主题，在有哈巴涅拉舞曲节奏特点的升 C 持续高音的背景下奏出。最后两小节以低音升 G 的节奏音型为背景。这一旋律的增二度音程具有吉普赛音阶的特点。

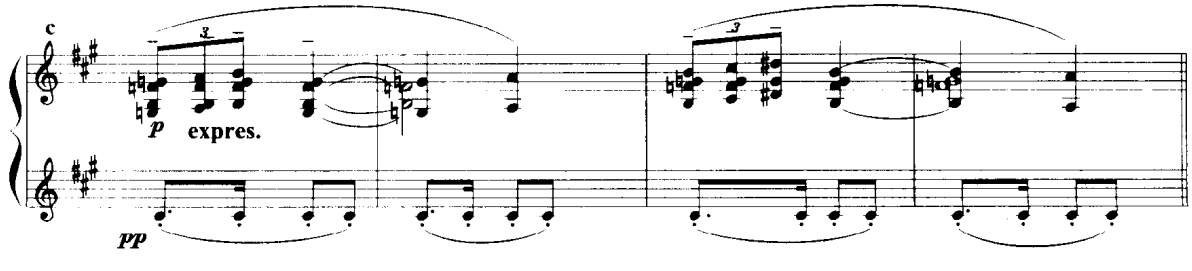
例 955



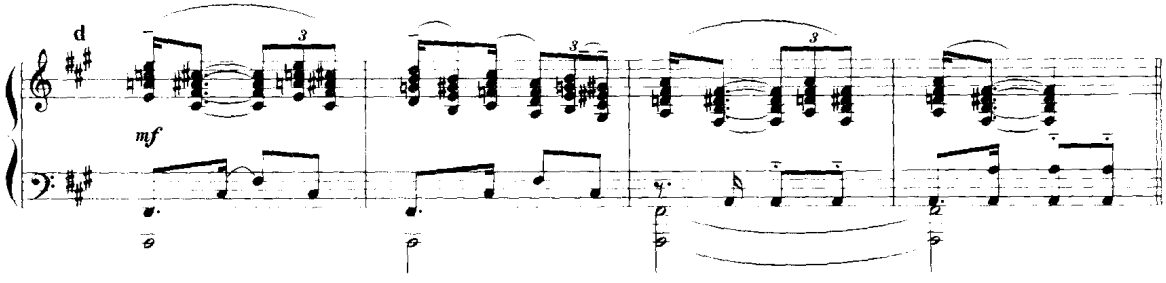
例 955b 是紧接上例的音乐材料，旋律是升 C 上的弗里几亚调式，自然音阶。和声在升 C 持续音上，以升 C 和弦与升 F 和弦为基架。旋律采用平行的大三、小七声部和声层的处理，因而有和声的效果，并扩大了和声的音阶：11 音的弗里几亚音阶。

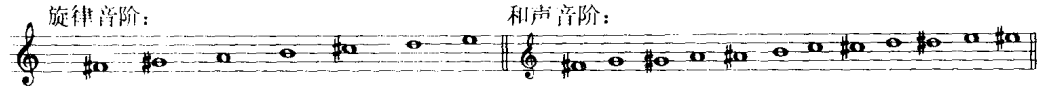


例 c 是插在例 b 两次出现之间的音乐材料，同样在升 C 持续节奏音型的背景上，但这次的旋律与和声都在全音阶上，与前后形成对比，也显示德彪西的风格特色。



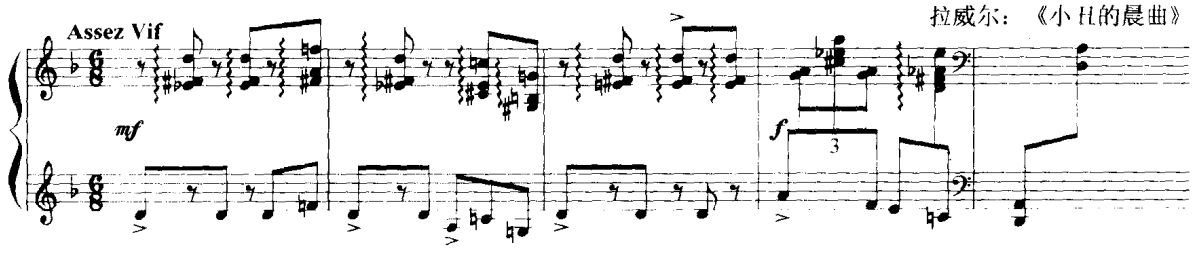
在例 c 材料之后，再现例 b 的音乐材料，但移高四度，在升 F 调的基础上，随着音乐向上推进，引出了例 d 的段落，在保持升 F 和声节奏音型的基础上，一个新的旋律音型逐步下行停顿在升 F 音上。旋律音阶是升 F 小调自然音阶，和声采用三和弦平行的方式，润色了旋律。其中的三和弦有：大三和弦、小三和弦及偶一的增三和弦，和声的音阶亦随之扩充为半音阶。

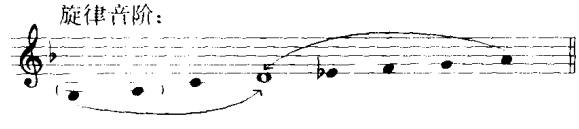


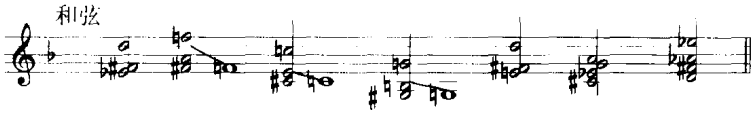


拉威尔《镜》的第四首《小丑的晨曲》，具有西班牙的活跃与幽默，抒情与场景的表现。它开始于 D 弗里几亚调式。例 956 即为本曲开始处的片断。旋律在下方声部。旋律音阶单纯，六声。而和声的处理则较复杂，其中大量应用了他喜用的含小二度、大七度、减八度、小九度、增二度或减三度音程的和弦。和声扩充了音阶的结构。

例 956

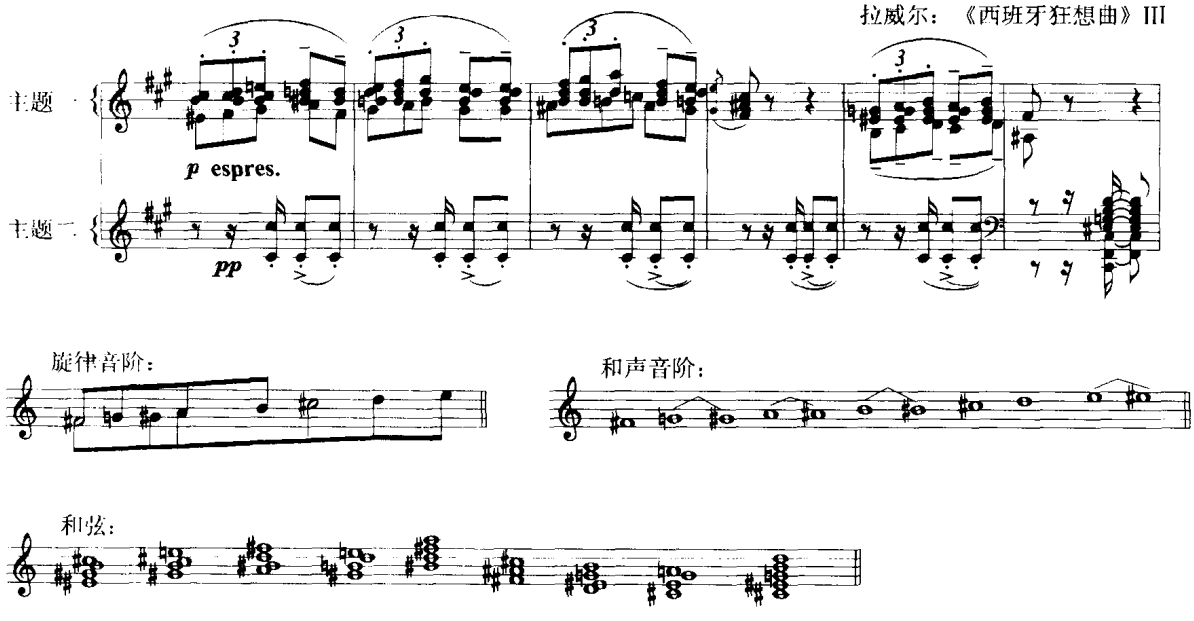






在拉威尔《西班牙狂想曲》的第三首《哈巴涅拉》中，也可看到和声扩充了旋律的音阶结构。例957为主题开始处，伴奏声部是升C八度节奏型衬托，它是升F调的五度音。主题二外声部作六度平行，内声部以B与D的三度音和升B与D的减三度相交替变换，第3小节最后一拍回至B音，停顿于升F大三和弦。其中包含了小三度音与大三度音的交替、小七度音与导音的交替、四度音与增四度音的交替。最后两小节则采用了小二度音(还原G)，使调式转为弗里几亚特点。附带一提，这首乐曲的和声特点在于升F小三和弦与大三和弦并置对照、降五度音的属小九和弦及下属增五六和弦(增六度以减三度排列)的应用。

例957



十、其他音阶

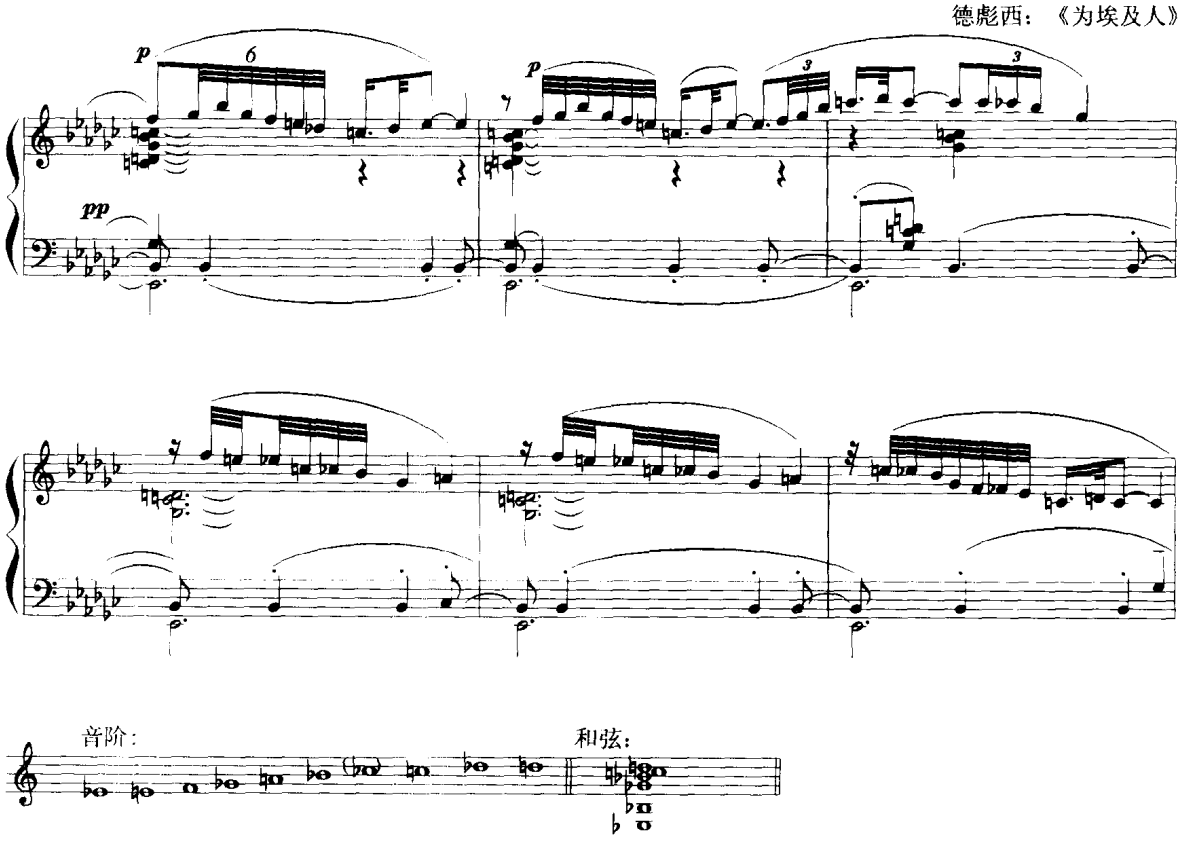
中东地区音乐的音阶，亦有它们自身的特点，由于它们并非平均律制，在音程关系方面，除半音外，尚有升高四分之一或降低四分之一的音，因而在记谱上有的采用♭记号表示低四分之一音，♯记号表示高四分之一音，以示与常用的降记号与升记号相区别。现举阿拉伯地区“玛伽姆”(Maqam)中八种音阶的下方四音列为例：

例958

(每种都有名称,此处从略。有关特殊音阶可参阅缪天瑞《律学》一书)

当专业音乐在平均律乐器上应用这些特色的音列时,这些低或高四分之一的音,或者作为低半音或高半音处理,或者作为自然音处理。德彪西的钢琴曲《为埃及人》中以特色的音阶表现阿拉伯音乐的风格,例920举引的是这首乐曲的结束处,例959选的是乐曲第10小节起的片断,旋律中包含了半音连续与大三度的进行、半音连续后的小三度进行、增二度进行等,使音乐富于阿拉伯风味。这里的音阶结构与例920中稍有不同。此处为A还原音(见第4小节),例920中为降A音。此处应用了还原E,等音为降E小调的降Ⅱ级音(降F),具有弗里几亚二度音的意义。和弦结构基本相同,降E小三和弦加大六、大七度音,含增三和弦:♭G—♭B—♮D,但例920中由于加上降A音,而成为四全音和弦。

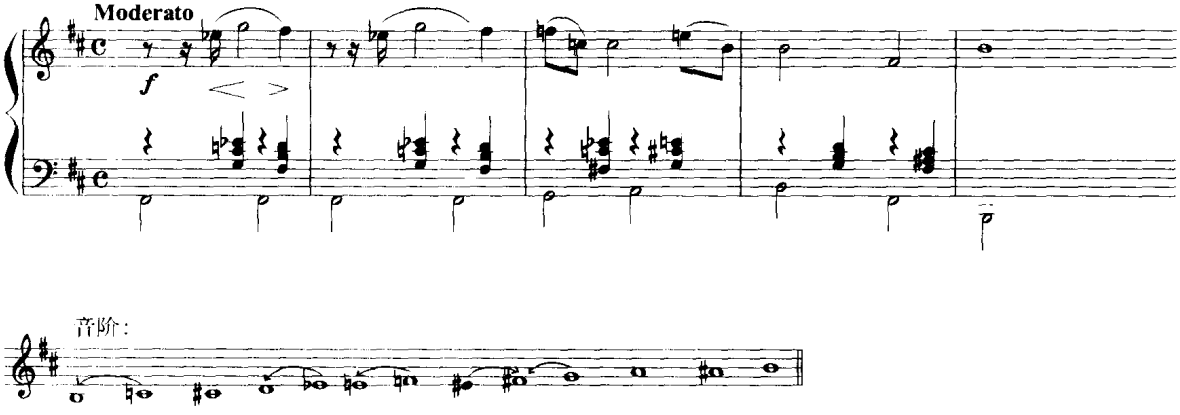
例959



在肖斯塔科维奇为犹太民间诗歌所谱写的声乐套曲(作品79号)11首中,应用了犹太音乐的音阶特色,现举引三种不同音阶结构的音乐片断。

例 960

肖斯塔科维奇《哭亡儿》作品79之1

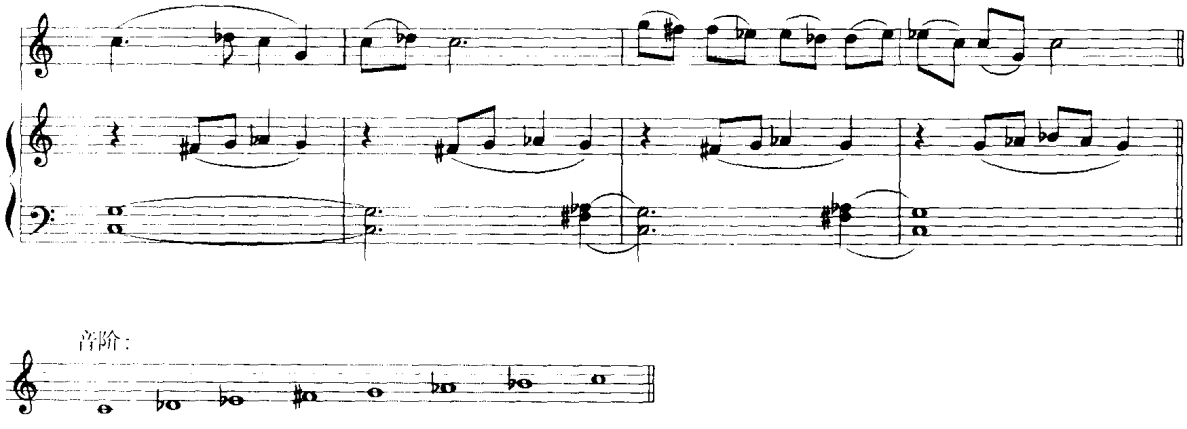


例960的音阶特点为B小调的降Ⅱ级音、降Ⅳ级音,降Ⅴ级音(F)作为经过性下行的特点。

例961是含增四度音的C弗里几亚调式。和声特点是从升F、降A减三度音程、增四度下行至C主和弦。内声部进行的半音化、声乐旋律中的增二度进行均为这段音乐的特点。

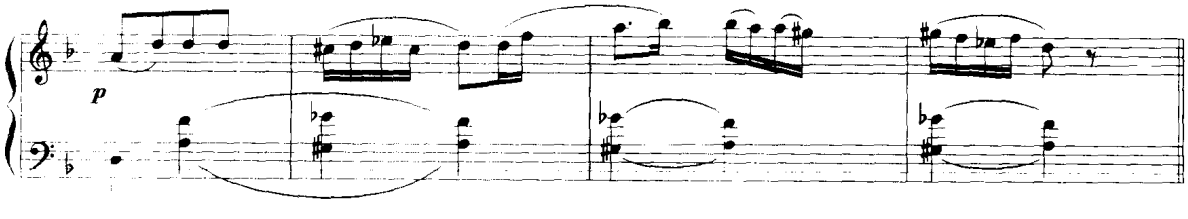
例 961

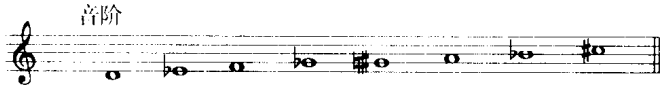
肖斯塔科维奇:《少女之歌》作品79之10



例962音乐的和声特点是同时应用D小调降Ⅳ级与升Ⅳ级音,倾向于主和弦的三音与五音。降Ⅱ级音同样使调式具有弗里几亚性格。

例 962





从以上介绍的一些音阶中,我们可以看到各类调式音阶之间,特别是各地区民族、民间音乐的音阶之间,音乐语汇之间,有许多共同之处,如吉普赛音阶、西班牙音阶、阿拉伯音阶、犹太音阶以及东欧某些民族的音阶等,它们之间的相互影响是非常明显的。

第三十五章　各类调式音阶的和声方法(六)

十一、梅西安有限移位模式

在人工音阶结构中,模式较多并较为系统的是梅西安创造的“有限移位模式”(Modes a transpositions limitees),共为七种。第1种模式为全音阶,已作过专门介绍,此处略。第2种模式即为八声音阶,亦已作过专门介绍,不再重复。现将第3、4、5、6、7几种模式作一简单介绍。

第3种模式:一个八度内由三个首尾相互衔接、相同音程结构“2—1—1”的四音列所组成。按高半音移位的方法,包括原型在内,共四种移位模式(梅西安将原型模式称第一移位)。整体为九声音阶。

第4种模式:一个八度内由两个首尾衔接的5音组构成,每一音组的音程结构为“1—1—3—1”。共六种移位。整体为八声音阶。

第5种模式:一个八度内由两个四音组首尾相接组成,音程结构为“1—4—1”。共六种移位。整体为六声音阶。

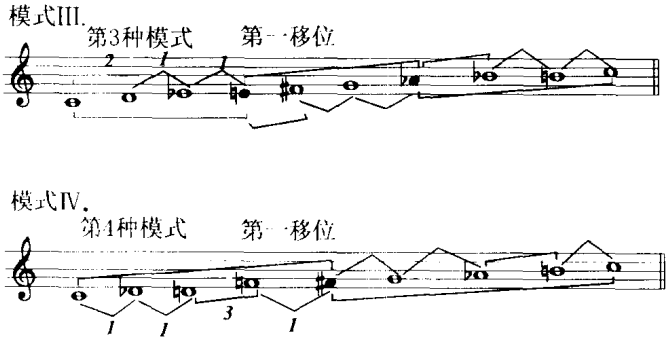
第6种模式:一个八度内由两个首尾衔接的5音组构成,其音程结构为“2—2—1—1”。共六种移位。整体为八声音阶。

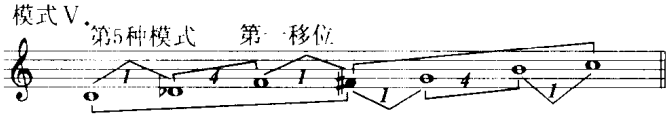
第7种模式:一个八度内由首尾相接的两个六音组构成,其音程结构为“1—1—1—2—1”。共六种移位。整体为十声音阶。

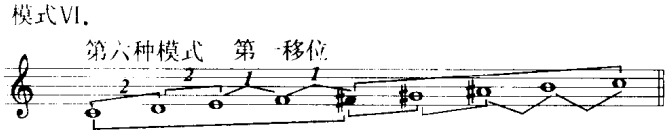
此处只列举每种模式的第一移位,即原型。每一移位均高半音。因此,模式Ⅲ,对原型而言有高半音移位,大二度移位与小三度移位。模式Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ,对原型而言,均有高半音、大二度、小三度、大三度与纯四度移位。

后四种模式,两个音组之间均以增四度音为临界点。

例963







关于这些模式的应用方法，可参阅杨立青教授所著《梅西安作曲技法初探》一书，本书不再另作介绍。

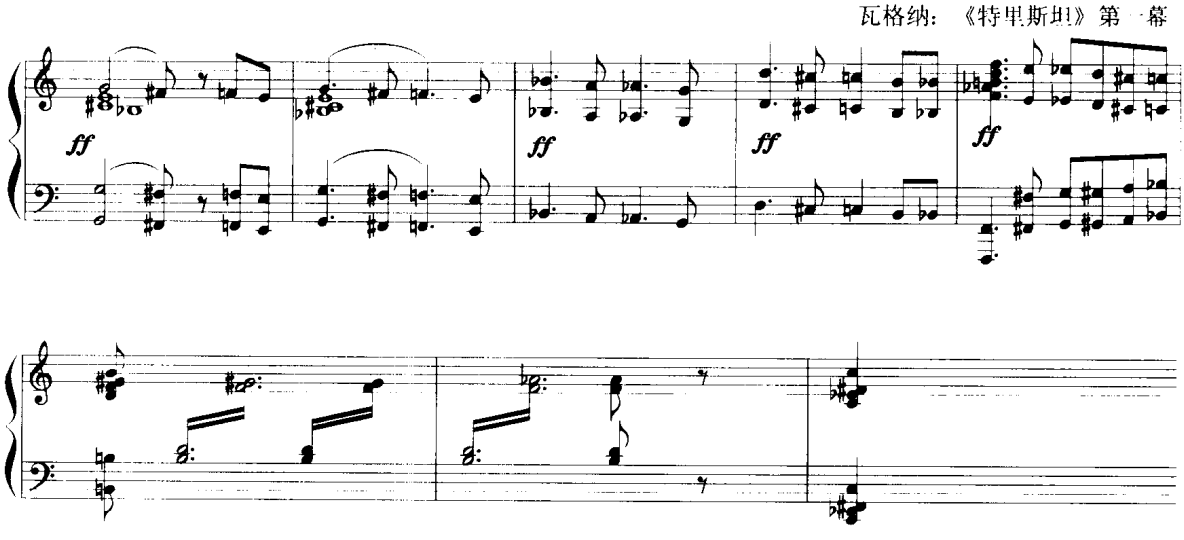
十二、半音阶

十二平均律将一个八度等分为十二个半音，这十二个半音所构成的音阶，即为"半音阶"，这是半音阶最简单的解释。

在音乐实践的历史发展中，半音阶的形成，首先是变化音的引用，从自然音阶逐步增加变化音的应用，强化变化音的作用，至19世纪后半叶，在瓦格纳的作品中已表现出了高度的半音化。从下面三例可略见他作品中的半音化程度。

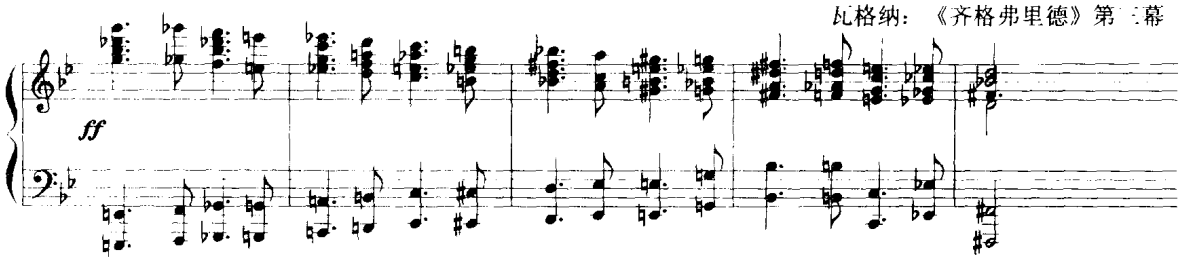
例964

瓦格纳：《特里斯坦》第一幕



例 965

瓦格纳：《齐格弗里德》第三幕

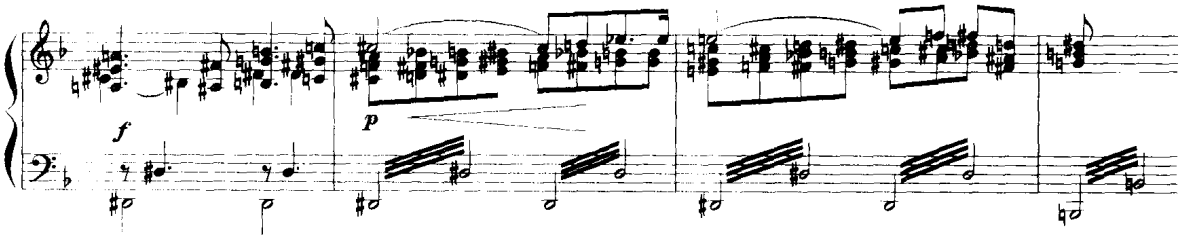


例 964 为连续的半音进行，按三度上行模进方式，推向 F 高点音。其中以三个不同的减七和弦为和声骨架（见例中第 1、第 5、第 8 小节处）。例 965 为上、下二声部反向内进的半音化和声进行。上方声部除偶有大二度下行外均为半音下行。下方声部以半音上行为主，亦间有大二度上行和小三度上行。纵向和声中有减七和弦、增三和弦、半减七和弦、大三和弦等，而大三和弦（第 3 小节的 E 大三和弦与第四小节的 C 大三和弦以及第 3 小节的降 E 六和弦与第 4 小节的降 C 六和弦）因处于连续半音进行之中，亦无法具有主和弦的作用。

例 966 在持续低音上方连续增三和弦的半音上行。

例 966

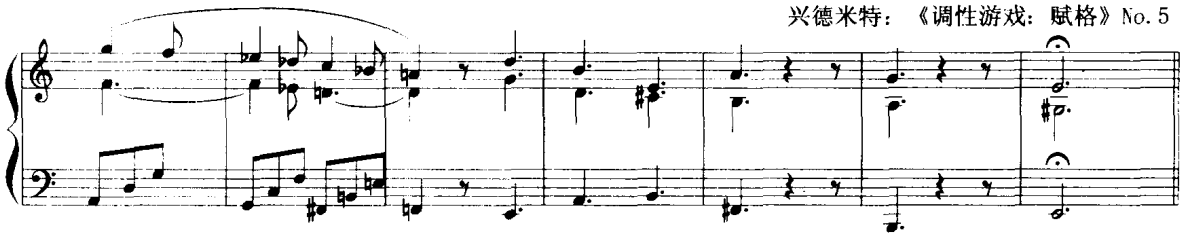
瓦格纳：《特里斯坦》第三幕



但瓦格纳的半音化没有脱离功能和声的基础，到一定时候，仍需进向某一调性的属七和弦或主和弦。进入二十世纪，在调性范围获得广泛扩展、半音化和声已普遍应用的基础上，随着和声的其他非传统化手法的创新，半音阶即进一步演化为具有自身意义的音阶体系。在半音阶体系中，不再以自然音为主体，变音为附属，每个音都是有自身意义的成员。这一半音阶，它既是半音化和声高度发展的必然产物，又为和声的进一步创新营造了新的天地。

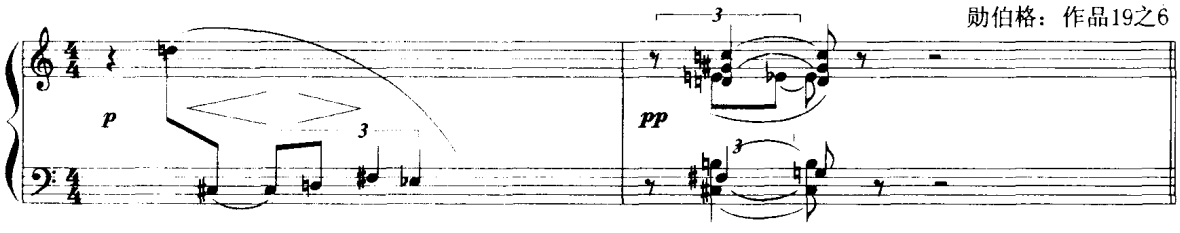
半音阶是平均律制一个八度内音列的高限，其中也包含了所有平均律范围内其他各类音阶的乐音素材。因此它既是一种半音的音列结构，音乐思维的基础，并可作为其他音列、音阶的"贮存库"。依据近代音乐实践的状况，半音阶的应用总的可分为两大类：1. 有调性的半音阶，即有一定的音为中心音而构成的半音阶。2. 无调性的半音阶，即没有明确的中心音，半音阶的各音处于自由的状态或某种序列的组织之中。例 967 为有调性的半音阶。调中心为 E，半音阶中各音，依据旋律、和声各方面的安排而自由应用。

例 967



例 968 为无调性半音阶。半音阶各音在横向声部进行中和纵向和声组合中，均未形成或有意避免了任何中心音的作用。

例 968



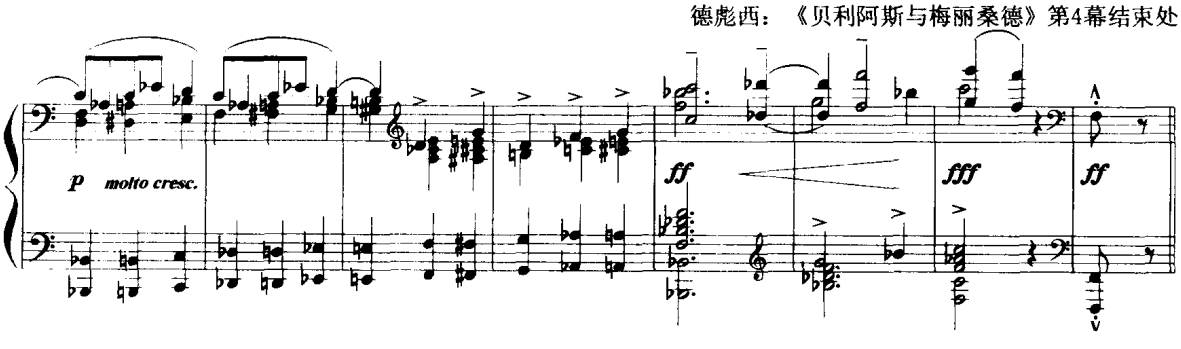
半音阶在音乐创作中的具体应用，大致有以下几种处理方法：

(1) 横向运动的半音化进行

半音阶并非只是连续半音进行，但连续半音进行是显示半音阶特点的方式之一。它是浪漫主义时期半音化的特点，近代音乐中横向的半音化进行，可以说是浪漫主义半音化手法的一种延续。在前面瓦格纳的例子中，可以看到浪漫主义半音化特点是三度和声基础上的变和弦、不协和和弦与连续半音进行，这种半音化在近代和声处理中，仍保有它的影响，形成横向运动中的半音进行。

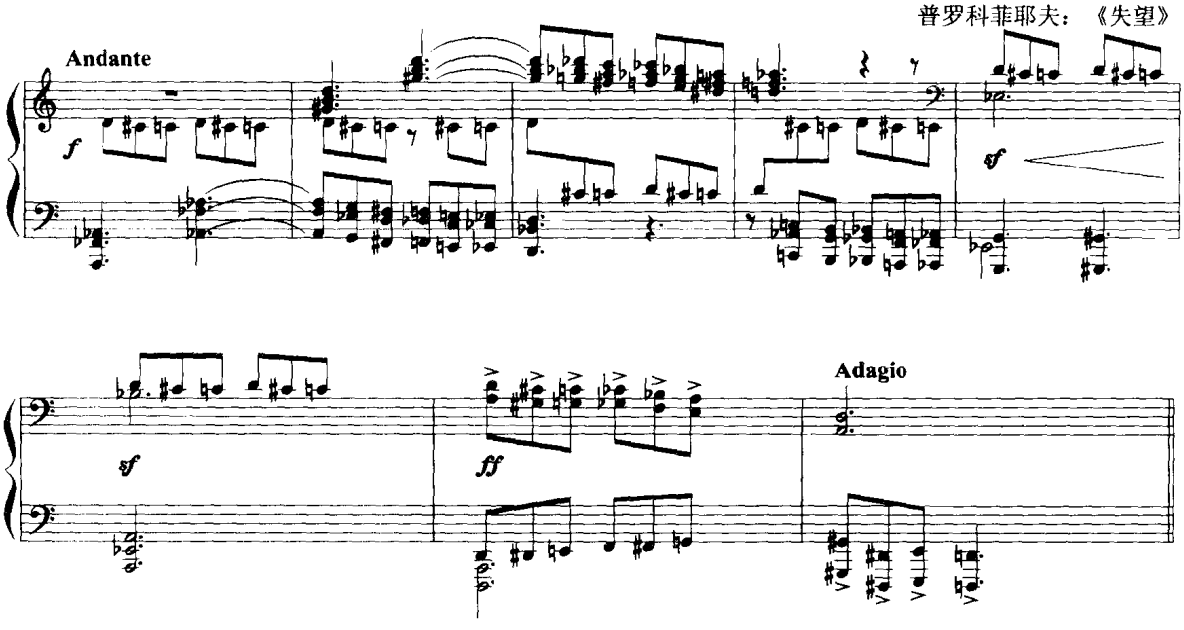
横向运动的半音化进行，包含两方面，一为旋律性半音进行，亦即声部在横向运动中的半音进行。一为和声进行的半音化，主要表现为和声根音的半音关系，特别是作为和声基础声部低音在和声运动中的半音进行。例 969，是德彪西为表现该歌剧第四幕结束处、梅丽桑德惊恐地逃走的情景而采用的声部与和声的连续半音上行处理方法。

例 969



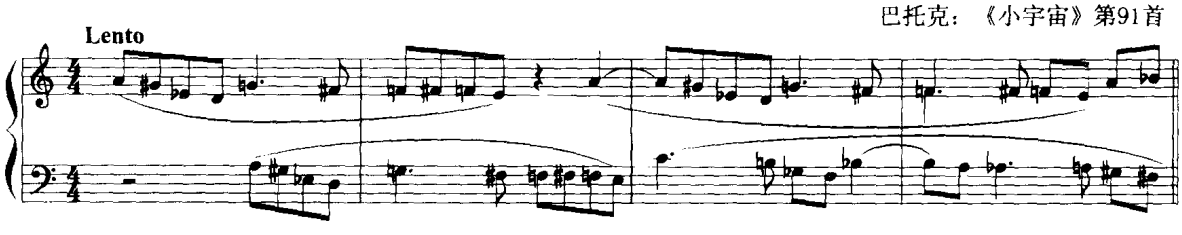
普罗科菲耶夫的钢琴曲《失望》,以三个音的半音下行音型的不断重复作为衬托声部,在这一背景上呈示与发展旋律乐思,例 970 为该曲结束处,在例中可以看到在该曲第 1 与第 3 部分中一直保持的三音半音音型(在内声部),下方与上方层次是主旋律动机的上下呼应,下方层次是大三度八度平行层,上方层次是减三和弦平行层。调中心音为 D。

例 970



例 971 是巴托克《小宇宙》中一首称为《半音创意曲》的二部复调乐曲的开始处,主题以半音进行构成,下方声部先作八度模仿,接着变为下方大六度的紧接模仿。各声部各自作旋律性的半音进行,而并不依据于和声关系,这是近现代线条对位的特点。

例 971



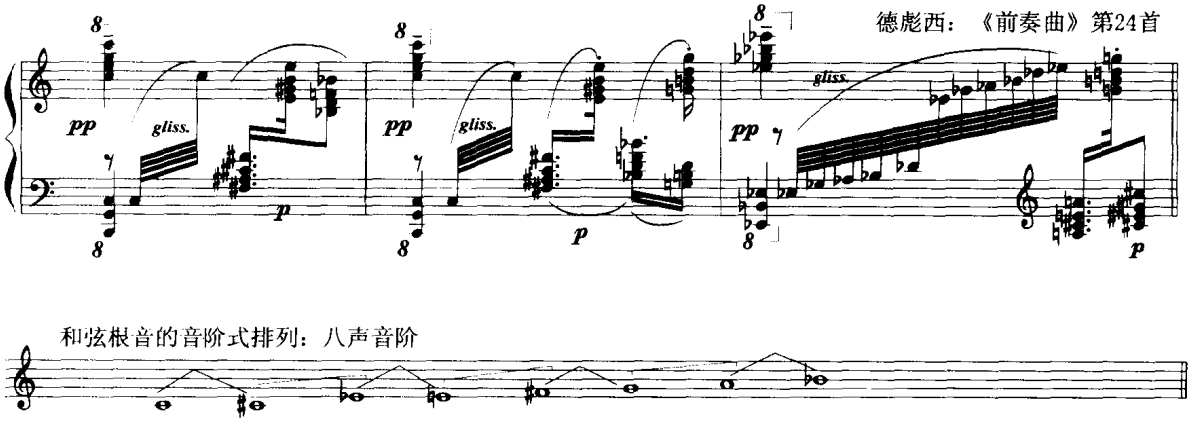
(2) 和弦结构与和声音级的半音阶化

和弦结构的半音阶化指和声的纵向组合以半音阶为基础,不似以往以自然音为基础。包含有变音的和弦,不论是三和弦或是其他复杂的和弦结构,都是半音阶范围内的和声结构形态,而并非自然音阶的"变音和弦"或"变和弦。"和声音级的半音阶化,指在半音阶的各音级上均可建立起各种形态的和弦结构,都是可自由应用的和声素材,并在和声运动中,相互间形成各种音级关系。二者结合,即形成近代和声中以半音阶为基础的和声在纵横两方面的特色。

例 972 中,和弦结构都是三和弦,但各音级(共 8 个不同音级)的和弦富于色彩地相互连接。

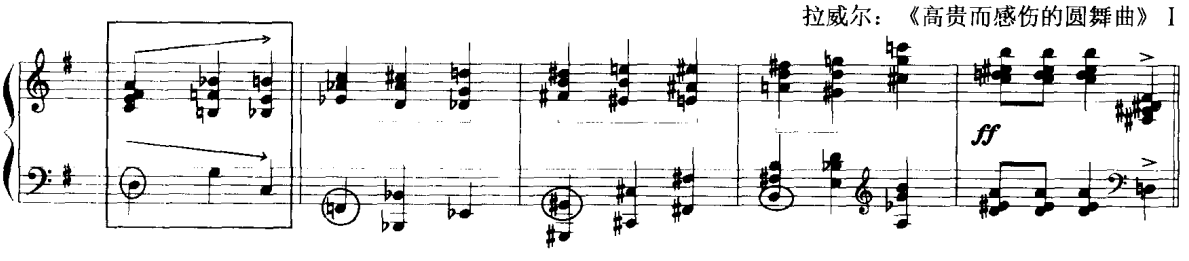
这一片断为四小节(例中第3小节重复一次),各和弦的根音按音阶排列是一个"八声音阶",而所有和弦音为半音阶。

例972



例973,低音部从D音开始连续四度上行,经过了半音阶的十二个音(第4小节最后一个低音),高音部以半音上行方式向上推进至G音。上方层次的下方声部,则与高音部作反向半音下行,三个音为一组,上方小三度模进处理。和弦结构就在这些声部进行的结合下,再加进内声部的半音进行而形成较复杂的纵向组合,充分显示了和声在纵横两方面的半音阶化特色。第1小节为音组原型。

例973



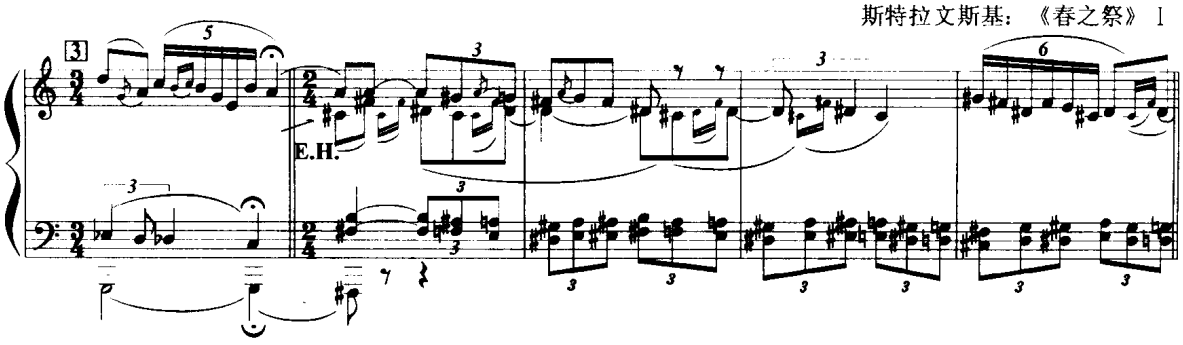
各声部均按小三度音组原型上行,低音为:"D—F—♯G—B",高音为:"A—C—♯D—♯F"。

(3) 自然音与半音阶的结合

这种处理方法多见于近代民族乐派的作品中,民族风格的自然音旋律或乐句与半音化的和声相结合,成为这些作曲家的风格特色的一部分。半音化和声的处理,可以是半音化声部进行,也可以是半音化和弦组合,包括不同调性和声的结合。

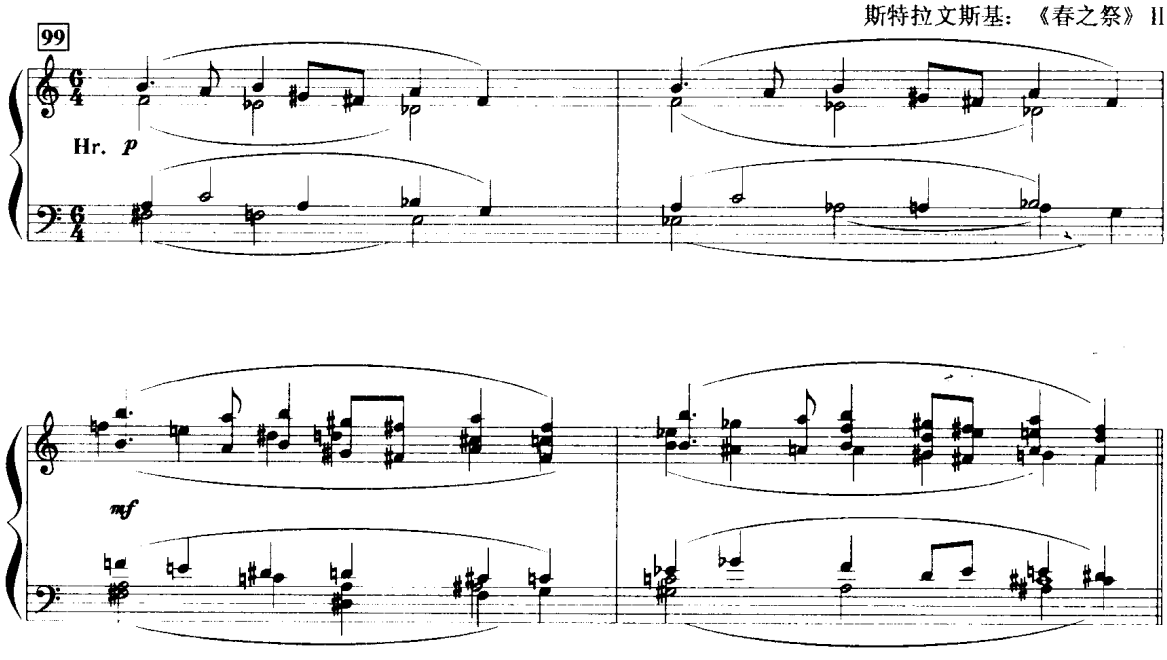
例974是斯特拉文斯基《春之祭》的引子中的片断。当"引子"开始,大管演奏A自然小调式的民歌旋律时,已有一半音化声部作为衬托。例974是总谱3号处,第一小节是大管独奏旋律结束处。第二小节起是英国管的自然音旋律,而三支大管奏着半音的上下流动的衬托声部,绘出原始的、神秘的色彩和情景。

例 974



例 975 为同曲第二部分《祭献》中《少女神秘环舞》的片断，总谱 99 号处开始，前两小节由四支圆号奏出，后两小节由木管与弦乐奏出。高声部为少女主题的变形，民歌风格。其他声部有不同调性的自然音与半音进行，后两小节中，内声部有连续半音下行的声部进行。整体纵向组合是半音阶基础上的复杂的、不协和的、半音化的和声背景。

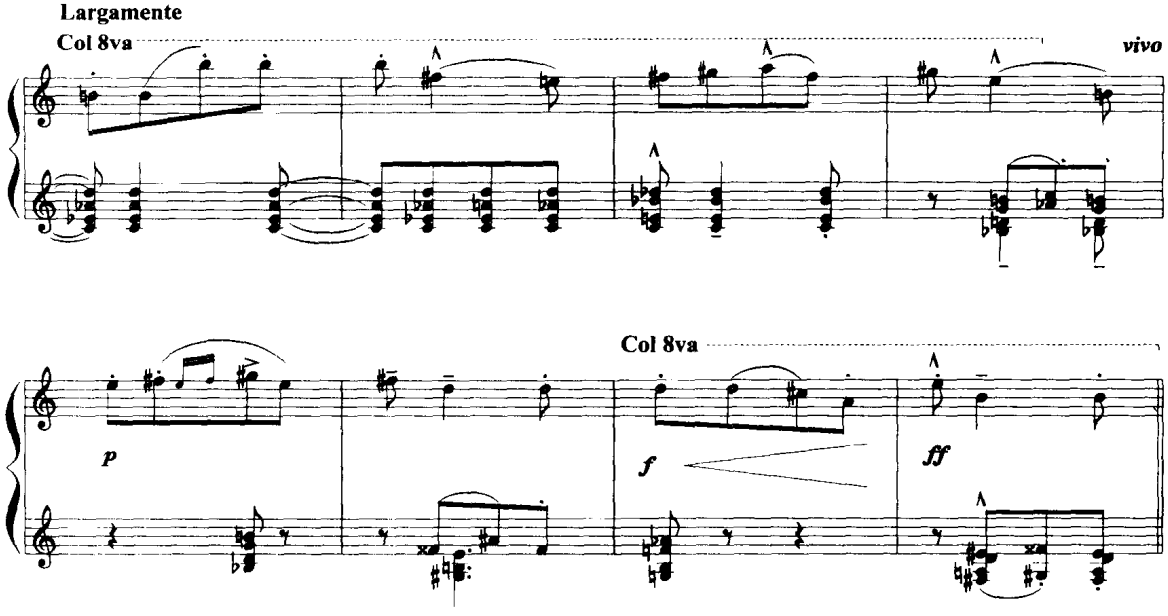
例 975



例 976 是巴托克以匈牙利民歌为主题的钢琴《即兴曲》八首中的第八首，民歌旋律第一次出现时的片断。旋律为 B 多利亚调式。和声则以半音阶为基础，自成体系，有巴托克喜用的和弦组合形式。低音级进下行。和声部分的高音部形成半音下行的内涵：D—♭D—C—B—♯A—♭A（此处为全音）—ˣF(G)。

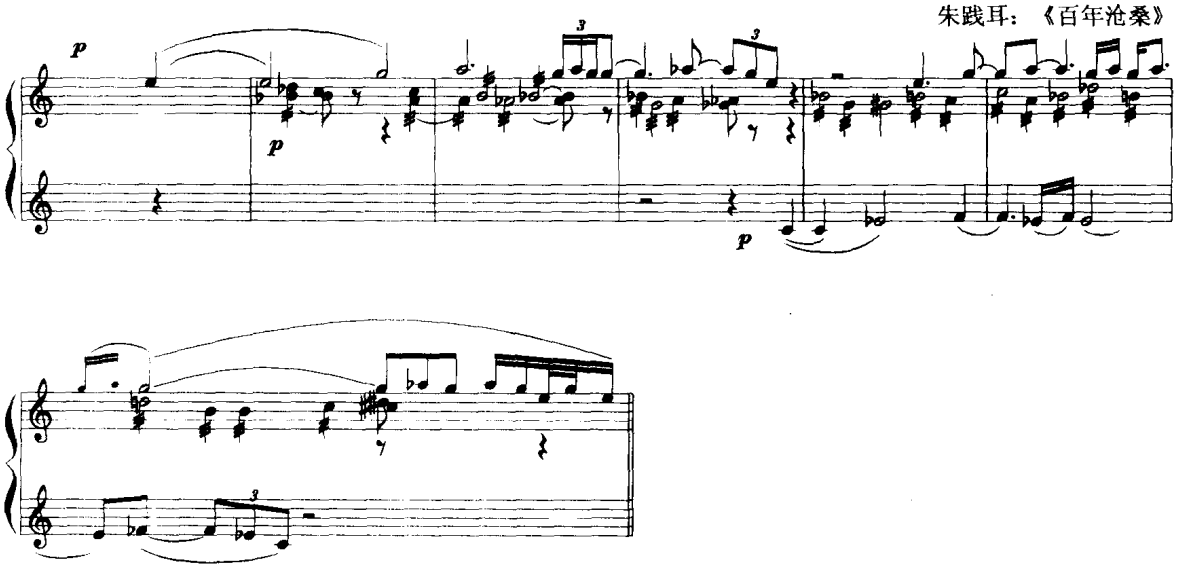
例 976

巴托克：《即兴曲》作品20之8



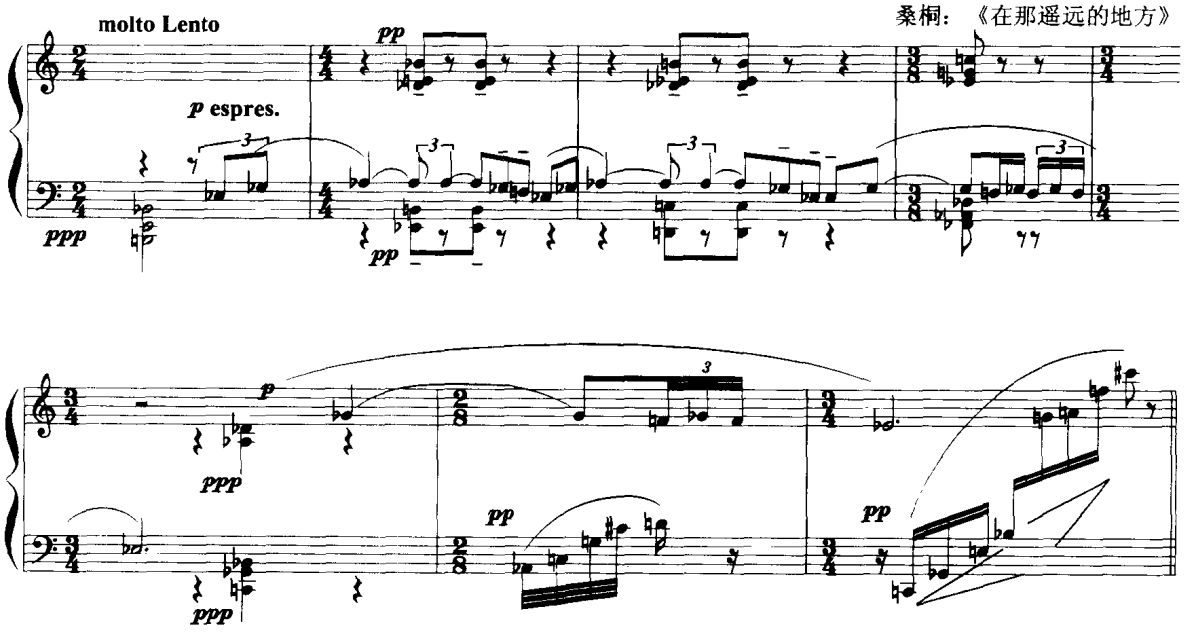
例 977 为朱践耳交响诗《百年沧桑》的片断。高音部旋律是一首抗战歌曲的片断所改编，内声部以二声部节奏交错的小三度与大二度的半音平行下行和上行作衬托，表现流离困苦的情景。旋律在下方声部有模仿呼应，与上方声部稍加变化的旋律形成双调性的结合。上方声部以 E 为中心，下方声部以 C 为中心。

例 977



例 978 为桑桐所作钢琴曲《在那遥远的地方》的开始处。自然音的、有调性的旋律在内声部，上下衬托着半音阶、无调性的和声。一种阴暗的色彩，怀念的情绪。和声进行无特定规律。

例 978



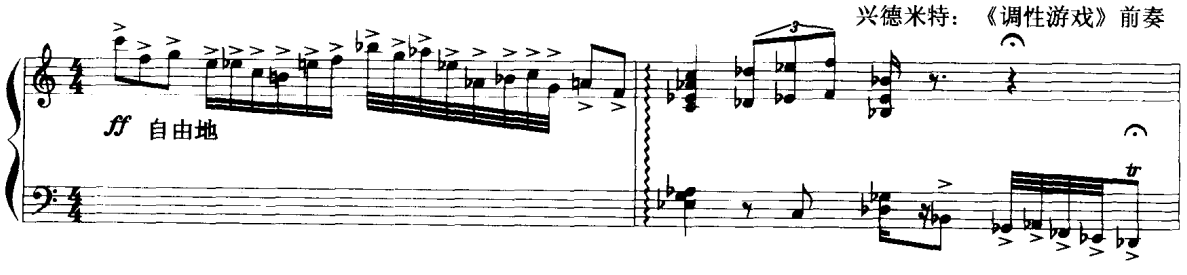
(4) 半音阶和声的自由应用

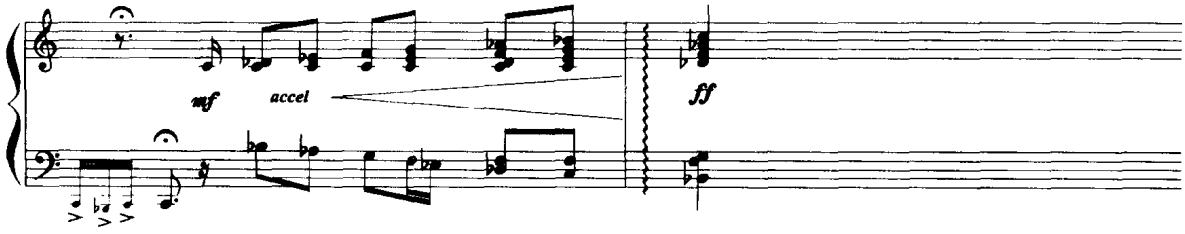
凡以半音阶为基础的音乐作品，无论是有调性的或无调性的，都把半音阶作为音乐思维的基础，自由地运用半音阶的音列组织、特性乐汇，进行旋律的、和声的构思和设计，这是近代音乐的重要特点之一。

半音阶和声的运用方法众多，无法列出具体处理的方法和规则，因为它的应用虽以半音阶为基础，但并不只是在连续半音进行方面，亦可在其中选择所需的音列。和弦组合的可能性与范围非常广泛，半音阶的任何音级上都可建立起各种可能的和音与音响，而并非传统的变音和弦或变和弦的半音化和声观念，应用中根据表现需要而自主处理。有调性中心的，则需注意进向调中心的和声安排；无调性的，则按无调性的要求设计。但无论如何，每一作品的和声处理，都需根据它的主题、曲式结构、内容表现和节奏特点等多方面的关系而保持旋律上、和声上的统一性和逻辑性。兴德米特(Paul Hindmith)的和声理论是以半音阶为基础、有完整体系的新调性和声理论，国内有罗忠镕翻译的中文版《作曲技法》，学者可参阅，本书不再作专门介绍。

例 979 为兴德米特所作《调性游戏》的前奏开始处，从中可略见其半音阶调性和声的一些特点。

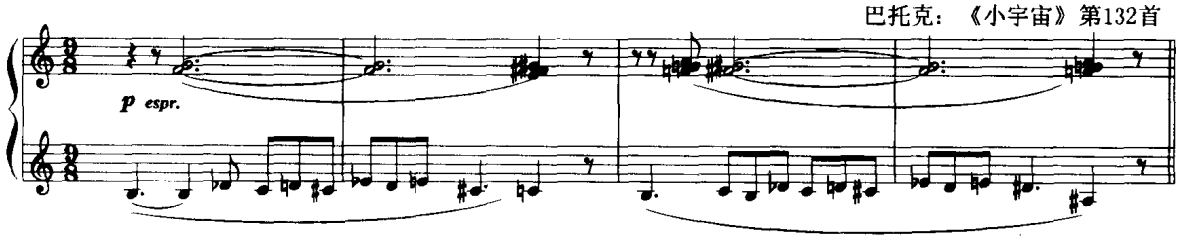
例 979





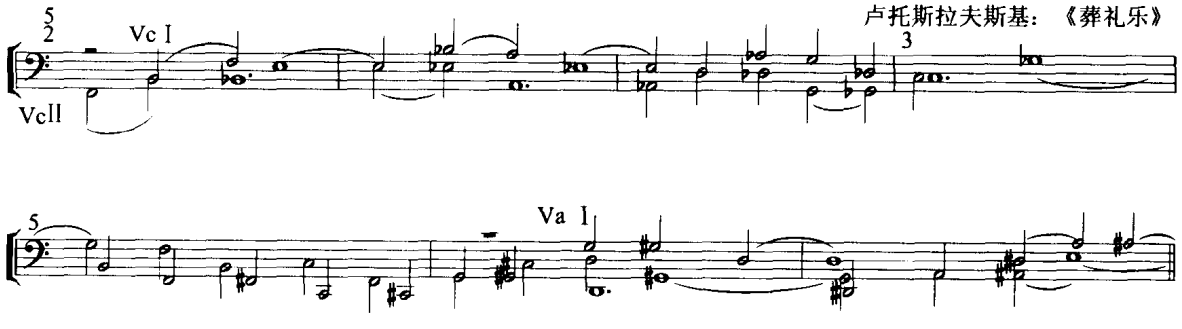
例 980,巴托克在本曲中要强调的是大二度的结合,上方和声衬托部分是大二度的二音和三音的结合,但在相互连接中声部作半音进行。下方旋律,在减三度和大二度进行中亦插入了半音进行,显示了在半音阶范围内大二度旋律、和音与半音进行的结合。

例 980



下一例是作曲家为纪念巴托克而作的《葬礼乐》的开始部分。复调模仿的构思。它的动机和整个旋律建立在增四度、减五度与半音进行上,各声部持续按这一音程关系作横向运动、接触了半音阶的各音级。而在纵向结合中则出现了如五度、八度、四度等单纯的音程,其中穿插着增四度(减五度)。这是很有特色的一种半音阶处理手法。

例 981



例 982 是无调性的半音阶和声处理方法。多层次织体,除小提琴部分为主旋律外,钢琴部分有:和弦式衬托层次;动机的发展(钢琴部分高音部);低音的流动性旋律片断。纵向和声组合较复杂,这是自由无调性和声的特点。

例 982

桑 桐：《夜景》

小提琴

钢琴

半音阶的各音依据旋律的进行、动机的处理、和声组合的无调性特性、不协和音的自由应用等要求而设计处理。上例小提琴部分旋律在一小节半中即已逐一应用了半音阶十二个音。又如在钢琴部分第一个和弦中，即已应用了下列八个音级(白音符)，再加小提琴声部前三拍中未包含在钢琴和弦中的音(黑音符)，共十个音级，九个半音，一个全音。

(5) 半音阶的十二音序列写作

勋伯格创造了将半音阶十二个音编排为某种中间不能有音再次出现的音列，作为乐曲的旋律与和声、横与纵两方面特定素材的无调性作曲法，使十二个音处于同样的意义与同等的地位，排除对任何音的倾斜作用，这是半音阶服务于无调性音乐的一种全新的运用方法，也是从自由无调性音乐进向更彻底的无调性音乐的一种设想和实践。由于介绍十二音序列写作法的书籍和文章较多，本书不拟再作专门介绍，习者可自行参阅有关书籍，此处只列举三例以示一斑。

例 983

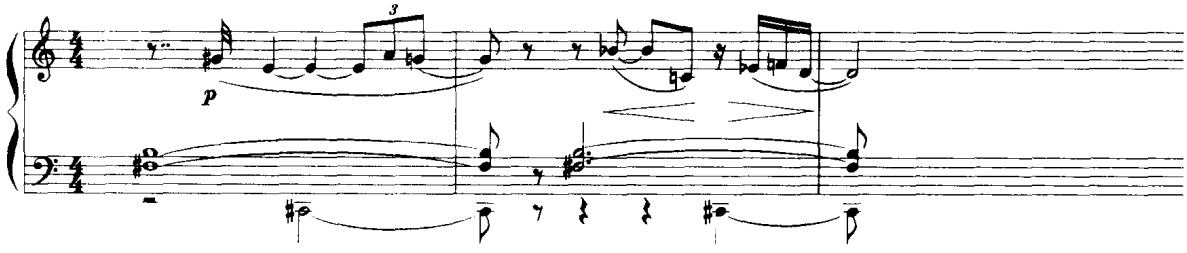
勋伯格：《钢琴组曲，前奏曲》作品25

例 983 上方声部按音列的先后次序构成序列原型，或称“主序列”。下方声部是主序列在下方增四度上的模仿，但节奏有变化，并将主序列中的第 2 个四音序列和第 3 个四音序列作叠合处理，它与上方主序列同时出现，这是复调化声部织体，在序列各音的纵向结合中形成自由的和声组合。

例984,是序列的最初呈示,也是乐曲主题的呈示。旋律与和声背景两个层次。和声背景部分由三音的四度和弦组成长时值的和声。同音重复(并非再次出现)在序列写作中是允许的,现为三音和弦的重复,更具和声静止的背景特点。序列的其他各音的安排,注意到民族音调的特点。从这两小节中,我们看到半音阶十二个音的先后序列和作品主题的音乐特色。

例984

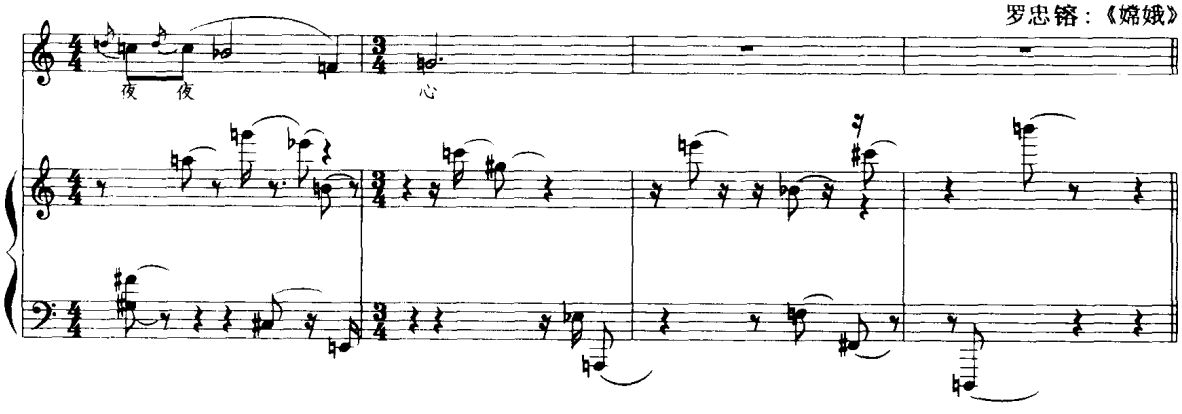
陈铭志:《钢琴小品八首》之一《田园》



例985是罗忠镕《嫦娥》一歌的结束处,这里的写法也是贯串全曲的处理特点。声乐旋律有五声化民族音调,表达了诗中情意。钢琴伴奏高低错落的点点音响,描绘和表达了"碧海青天"、"长河渐落晓星沉"的情景和意境。这一片断里,序列出现两次,除连贯性的声乐曲调外,其他序列各音均化为忽高忽低的音响,缭绕于空间。

例985

罗忠镕:《嫦娥》



第七部分

和声材料与处理方法

第三十六章　和声材料与处理方法(一)

近代和声的和声材料,其类型和数量之众多,非传统和声体系所能比拟,从二度和音至三度叠置和弦,直至各种音程的叠置与各种可能的组合。在近代音乐创作中,作曲家既有在继承传统基础上的发展,又有广泛的创造和设计。有些和声组合非一般和声理论分析所能解释,纯由作曲家之创造力和想象力所产生。即使是类似传统的和弦结构,亦赋予新的活力,应用新的处理方法。这一部分将分别介绍各种类型的和声材料与它们的处理方法。

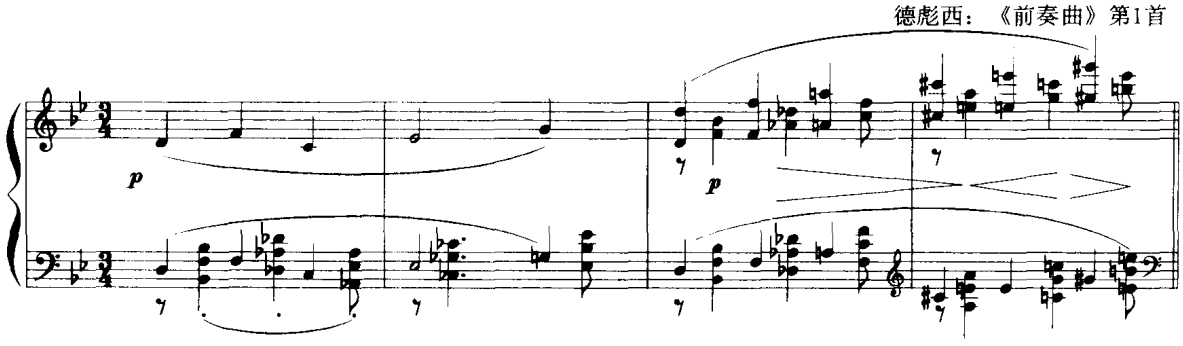
一、三度叠置和弦结构的处理方法

1. 三和弦

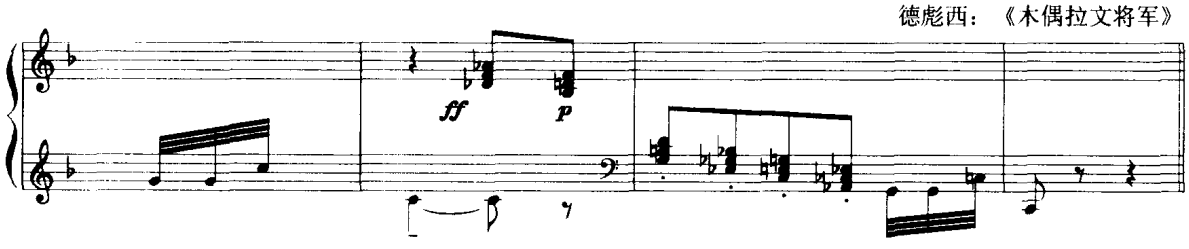
一种古老的和弦结构,但在不同的历史时期有不同的应用方法,近代音乐中,三和弦也仍然存在,但有新的用法。这种新的用法的最大特点,是打破传统和声中的和声进行序列,亦称功能序列。其次是半音阶各级三和弦均可自由运用或按一定逻辑应用。并可采用较复杂的结合方法。下面一些例子说明作为来自传统和声的三和弦的一些新的应用方法。

例986,围绕旋律进行,以旋律下方大三度音为根音的三和弦连接,后两小节形成连续三度上行的和声进行。例987则为连续三度下行的三和弦。以上两例均为非自然音的三和弦,和弦之间均含有半音变化,加强了色彩作用。

例 986

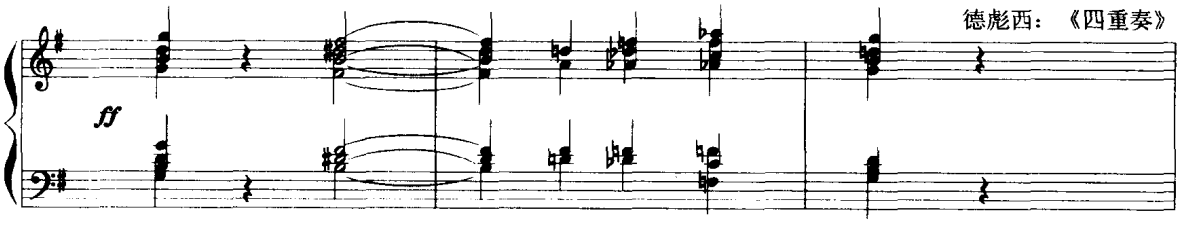


例 987



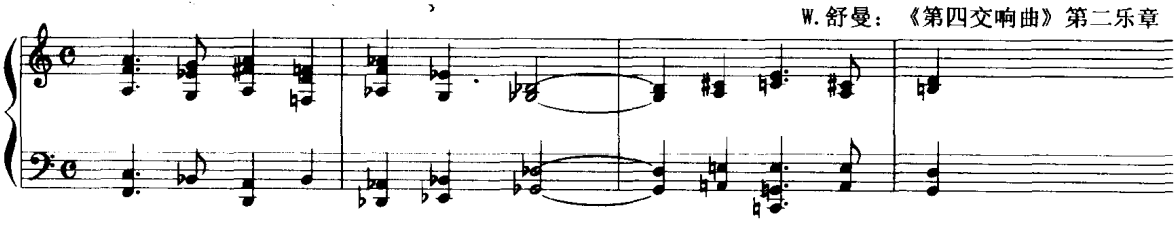
例 988，从 G 大三和弦至 G 大三和弦之间，围绕旋律进行，经过了四个不同根音的原位三和弦，半音化和声色彩，没有传统的和声序列。

例 988



例 989，配合旋律声部，除个别经过性和弦外，均配以原位三和弦，有 F、D、♭B、♭D、♭E、♭G、A、C、G 等不同音级的大三和弦，其和声进行、音响、风格等，迥然不同于古典风格。

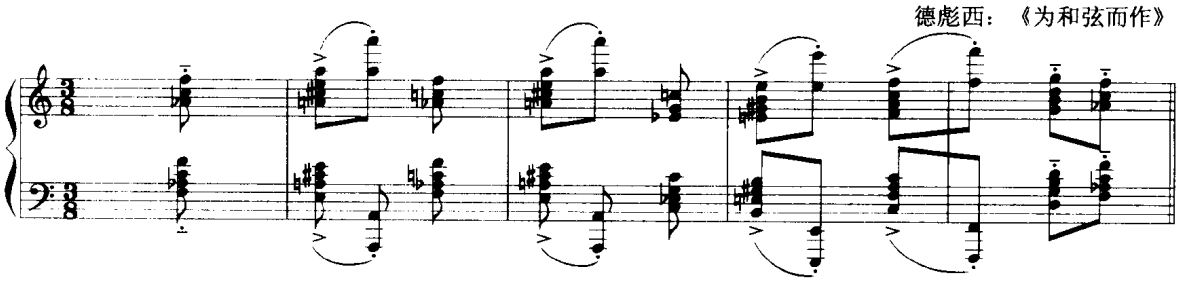
例 989



例 990，这是德彪西专为弹奏和弦而写的练习曲的开始片断，其和声颇多色彩之变化，但其

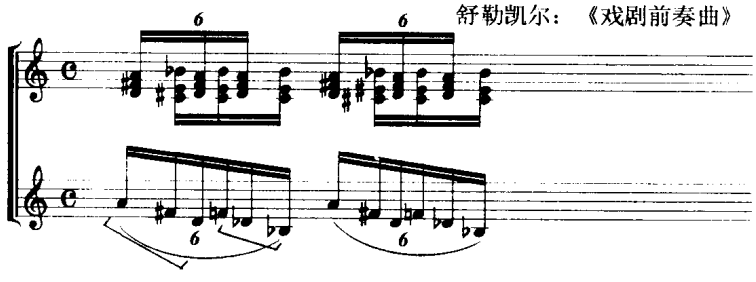
中有和声进行的规律可循，先为F小三和弦至A大三和弦，再移为C小三和弦至E大三和弦，再二度上行：E—F—G。

例990



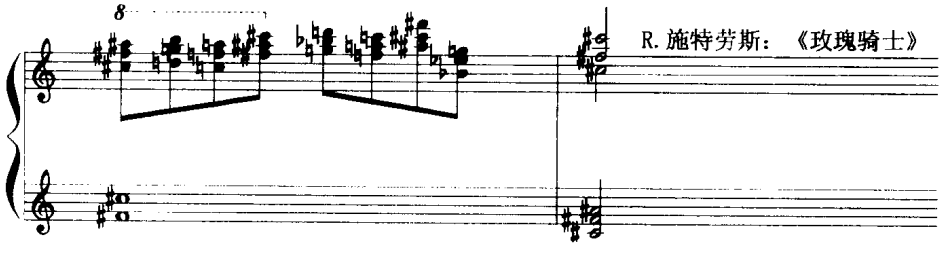
例991，D大三和弦与降B小三和弦的并置处理，这是下方大三度的和声关系。但降B小三和弦又作为D大三和弦的半音辅助性和弦，上方谱表中，F音写为升E，降D音写为升C。显示了两个和弦既是三度关系并置性，又是半音辅助性。

例991



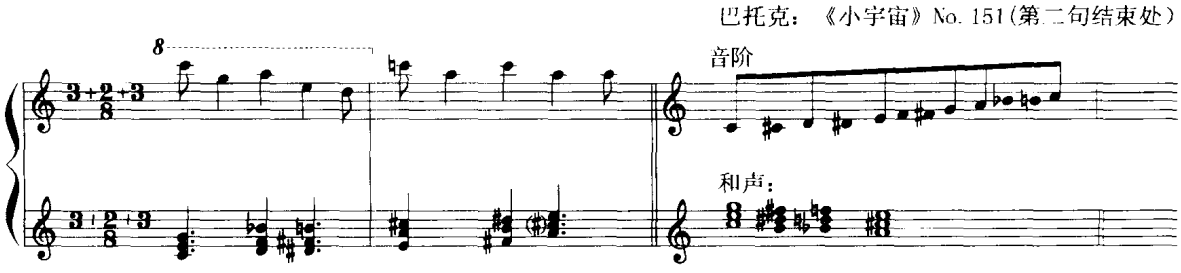
例992，在升F大三和弦之间，插入半音的、远关系的三和弦，效果奇特。

例992



例993是五声音阶的、类似爵士风格的旋律，配置的和声是半音化的三和弦，采用原位、六和弦与四六和弦，向上进行。自C大三和弦至A大三和弦，穿插了B大三和弦的第一转位和第二转位，降B大三和弦的第一转位和A大三和弦的第二转位。它们与自然音的旋律形成了色彩的对照。

例 993



在近代音乐中，三和弦尚应用于平行进行、复合和声与多调性中，它们的应用方法将在有关章节中介绍。

2. 三度叠置的七、九、十一、十三等和弦

在近代音乐中较三和弦更为常用，特别是九和弦以上的几种高叠和弦，更是近代音乐中重要的和声材料。尽管这些和声材料(特别是七和弦)在传统和声中早已普遍应用，其他高叠和弦在19世纪后期也已成为加强和声紧张度的重要材料，但在近代音乐中，继承和发展了这些高叠和弦的作用。它们的应用有以下一些特点：

(1) 如同三和弦一样具有独立的意义，不再是必须有预备和解决的不协和弦(但并不完全排除仍具有预备或解决意义的和声连接与声部进行的处理)。

(2) 和声进行不局限于四、五度根音关系或功能性进行，有各种可能的、有规律的或无规律的进行。属七和弦或其他属和弦的高叠结构，并不必然具有属功能的意义，而只是作为一种和弦结构形态。

(3) 连续的高叠和弦。

(4) 将和弦音加以变化，形成变和弦，如五度的升降变化等，使音程关系更趋复杂。

(5) 进一步增强和声的紧张度，更喜用增五、大七和弦，或同时含升降五度、或九度、或十三度、或大小三度的和弦等。

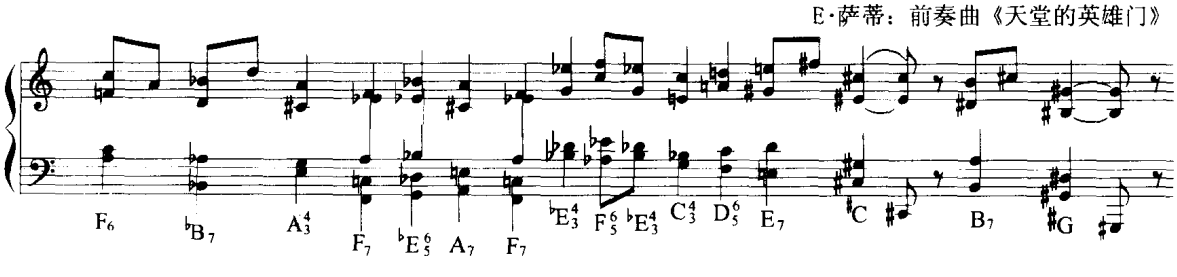
(6) 高度叠置和弦的平行进行。

下面分别举引一些七和弦、九和弦、十一和弦和十三和弦等的应用实例，分析它们的处理方法。

七和弦

例994是法国作曲家E·萨蒂前奏曲的片断。萨蒂追求一种简单、纯朴的风格，有时采取自由的节拍，本例即为无小节线的方式。例中除开始和弦与停顿处和弦为三和弦外，均为七和弦(原位或转位，见例下方的标记)。从标记中可以看出和声的进行，配合旋律，相当自由地加以处理。

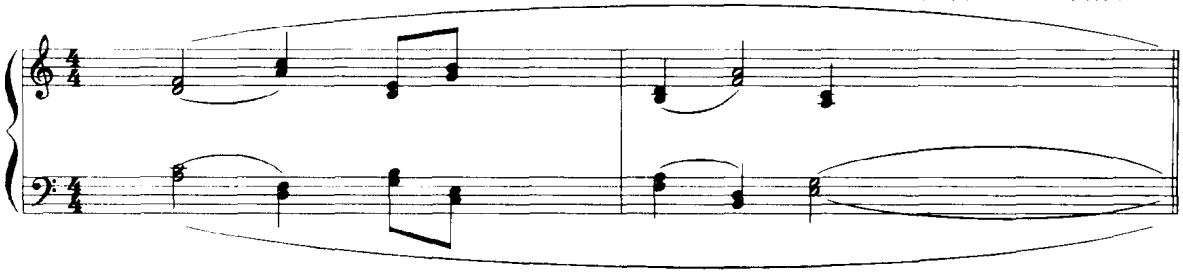
例994



例995是七和弦的分解式上下双层的反向进行，形成七和弦的级进连续下行。

例 995

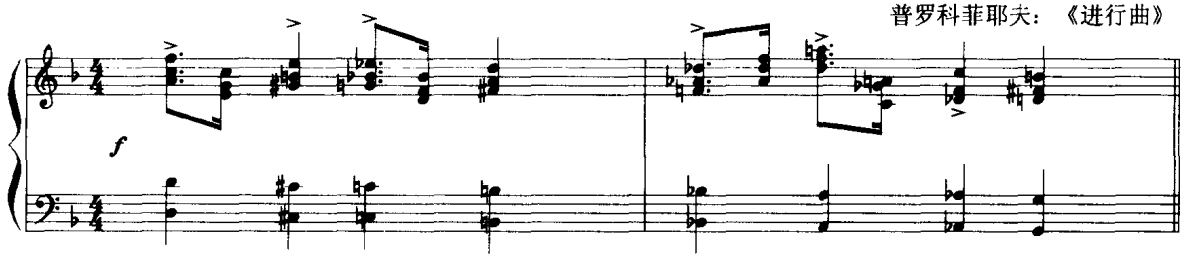
埃尔加：《福尔斯泰夫》



例 996，随着低音的半音下行，前五个和弦是小七和弦的连续半音下行，第六个和弦是增三和弦。最后两个和弦是大七和弦的半音连接。例 997，在旋律上下起伏、音域宽广的流动下，下方三部和声以省略五度音的七和弦结构，平稳地作平行连续进行的衬托。旋律音有时为和弦内音，有时补充五度音，有时则为九度音，有时则为十一度音(第四小节最后一拍)。最后，结束了七和弦的连续进入三度进行。

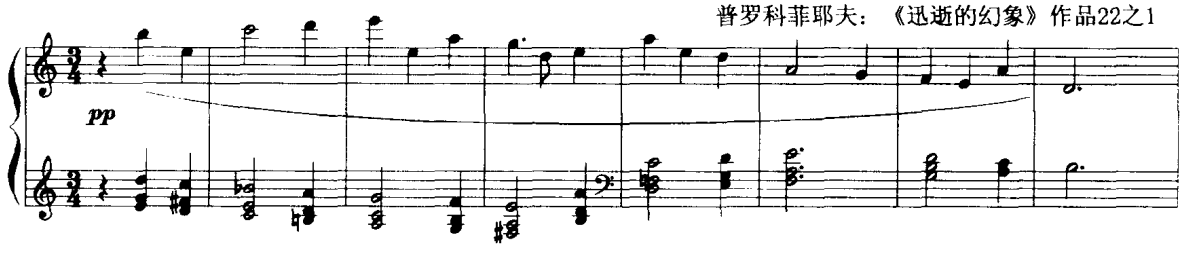
例 996

普罗科菲耶夫：《进行曲》



例 997

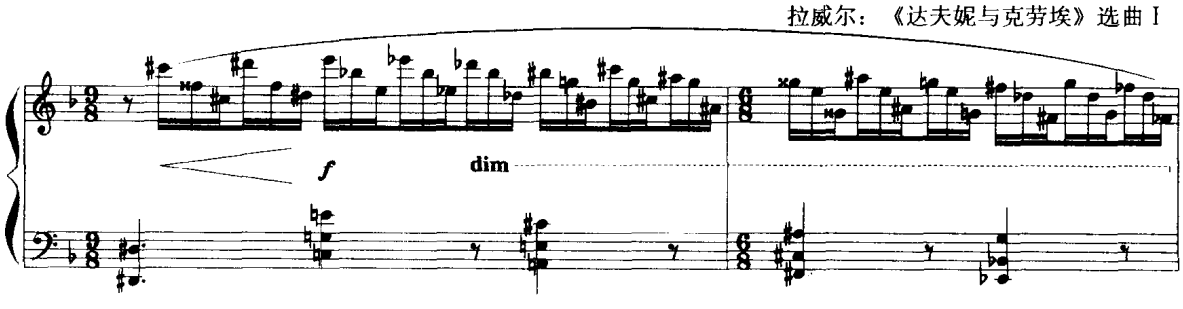
普罗科菲耶夫：《迅逝的幻象》作品22之1

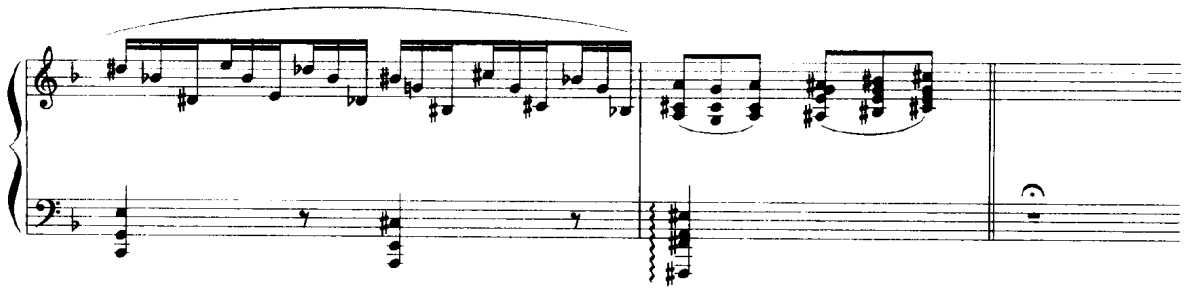


例 998，下方和声是连续小三度下行的大三和弦，最后进入升 F 小三大七和弦。上方分解式声部的内声部亦保持连续小三度下行：♭B—G—E—♭D—♭B—G，这些音与下方三和弦构成属七和弦的结构，形成属七和弦的连续小三度下行。

例 998

拉威尔：《达夫妮与克劳埃》选曲 I



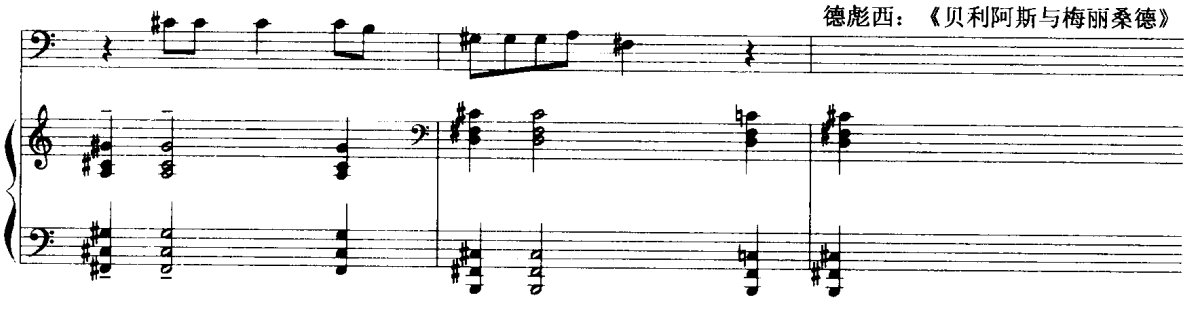


九和弦

九和弦是19世纪后期至20世纪初期音乐作品中应用甚广的和声材料，处理方法甚多，此处略举数例。

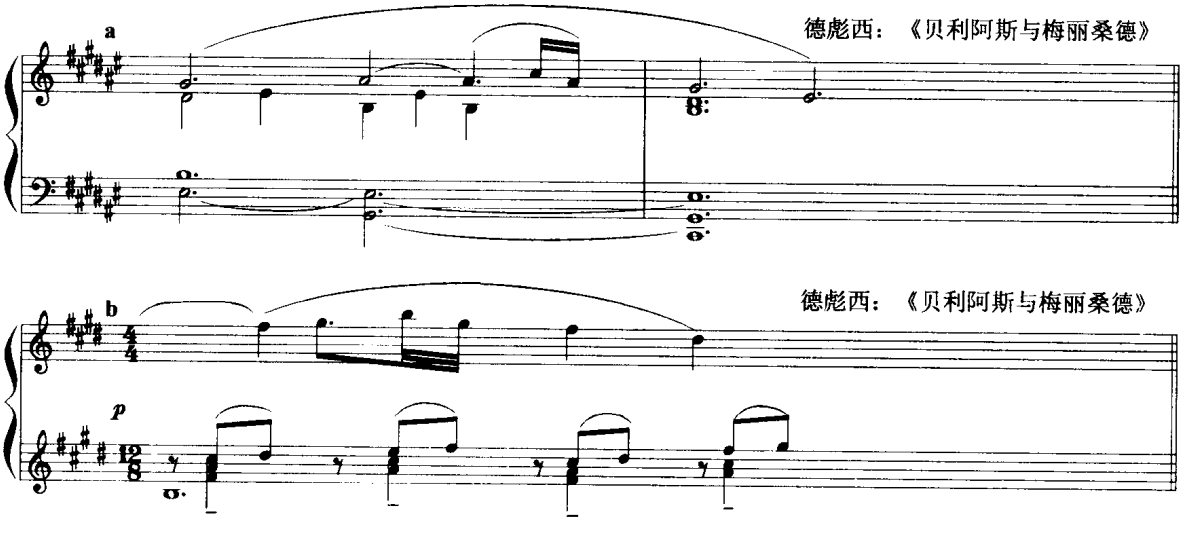
例999，独立的小三大九和弦，采用同节奏和弦式织体。下方作五度排列，上方突出大七度效果。接着五度下行，进入另一相同排列的九和弦。例中第2小节最后一拍的小九度音，作为大九度音的半音助音处理。

例999



例1000，这是《贝利阿斯与梅丽桑德》中一个重要的主导动机，它的和声以属九和弦为背景，例a，先采用转位形式，根音在第2小节再出现。旋律声部中有十三度音。

例1000

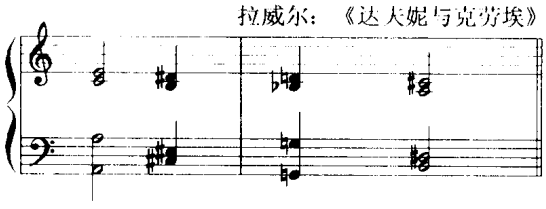


例 b 的根音在低音保持。但内声部的节奏与和声都有流动性，其中有大九度与小九度的交替，增加色彩变化。

例 1001，自 A 小三和弦开始，根音作大三度上行，上方声部半音下行，进入大三大九和弦。旋律继续半音下行，低音增四度下行，进入 G 小三和弦，再以相同方式进入大三大九和弦。二者和声上为模进，但节奏长短有变换，后一进行在时值上强调了大九和弦。

例 1001

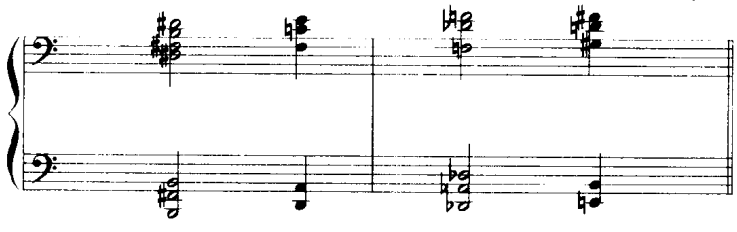
拉威尔：《达夫妮与克劳埃》



例 1002，与上例有某些相似之处，同为从三和弦进入九和弦。但此例旋律为半音上行，开始从 B 大三和弦根音小三度上行进入大三大九和弦。接着上方七度与九度音半音上行，下方 D 大三和弦半音下行至降 D 大三和弦，再小三度上行至 E 大九和弦。

例 1002

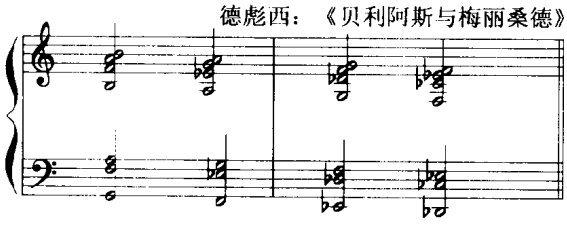
Ch. 柯克兰：《我亲切的梦》



例 1003 是属大九和弦作大二度平行下行的方式。

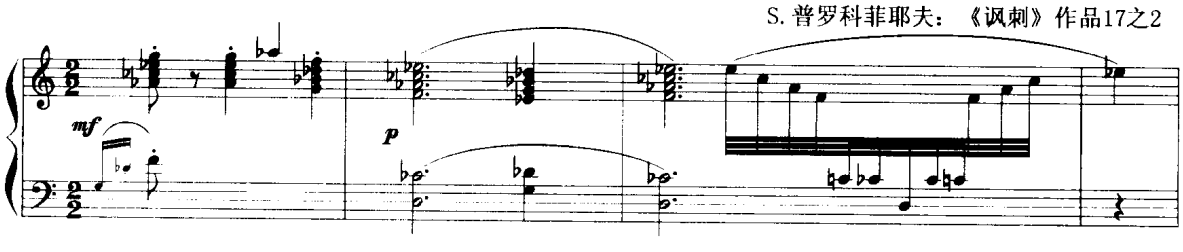
例 1003

德彪西：《贝利阿斯与梅丽桑德》



例 1004

S. 普罗科菲耶夫：《讽刺》作品17之2

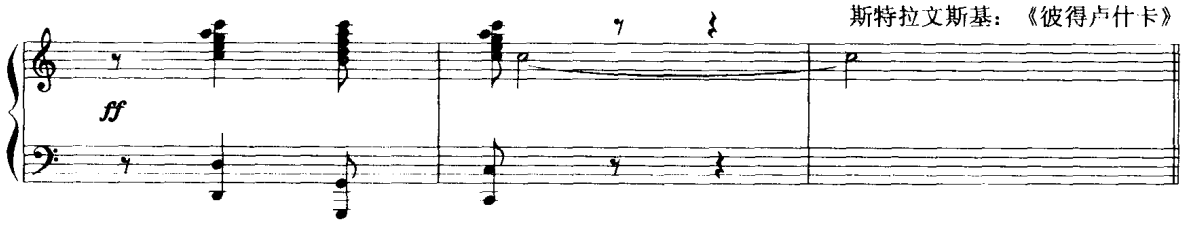


例1004，开始为G十三和弦，上方声部以七和弦平行下行方式，进入第二小节的D减三小九和弦，在这一和弦的重复之间，插入降E属七和弦的第一转位作为辅助和弦。

十一和弦

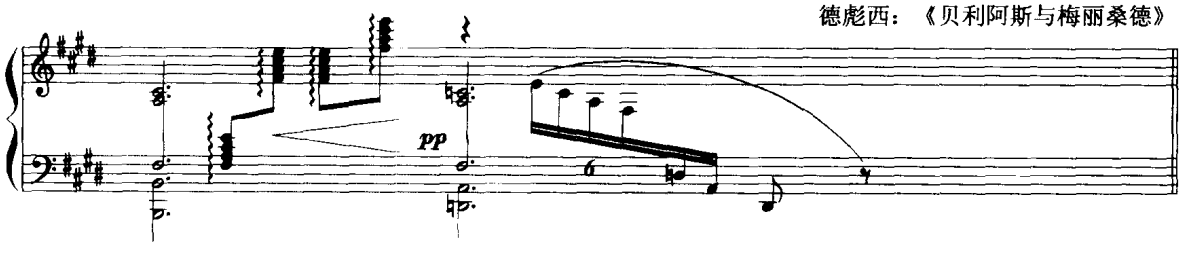
在传统和声中，十一和弦大都为Ⅱ级上的十一和弦或属音上的Ⅱ级七和弦（导音省略），它们大都进向属七和弦。近代和声中的十一和弦，在这种传统基础上有所变化和发展。例1005的和声基础是功能性进行，Ⅱ级十一和弦（省三音）进入完整的属十一和弦。再进入有附加六度音的C主和弦。

例1005



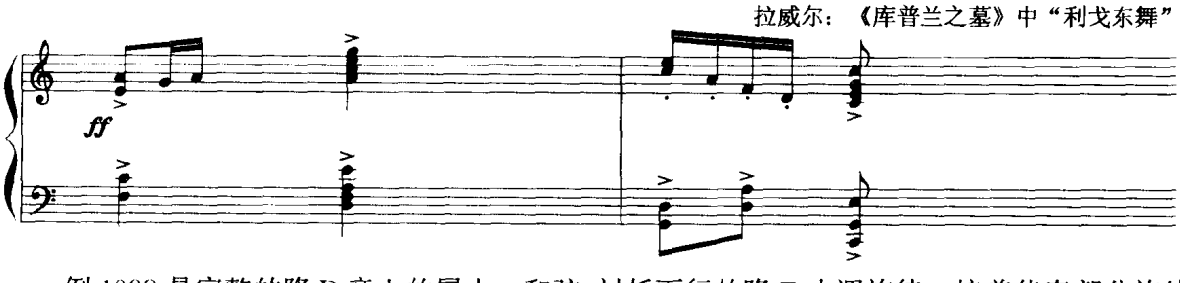
例1006，先为E调属音（B）上的Ⅱ级七和弦，但三度上行进入D（降Ⅶ级）九和弦。这是新的进行方式。

例1006



例1007，功能性的和声进行，但亦有新的特色，C调，开始的下属和弦为大七和弦，进向Ⅱ级完整的十一和弦，再进入属音上的Ⅱ级九和弦所结合而成的属十三和弦，不经属七而直接进入主和弦。

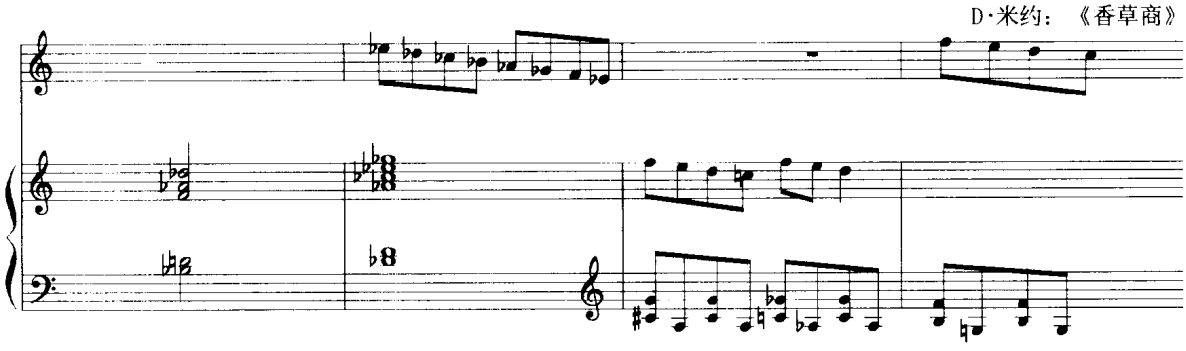
例1007



例1008是完整的降D音上的属十一和弦，衬托下行的降E小调旋律。接着伴奏部分旋律，在C自然音阶范围，但下方和声是A音上的属七和弦、再半音下行至降A音上的属七和弦、G音上的属七和弦。从第1小节降D十一和弦至第2小节的和声，关系很远，依赖声部之间的半音

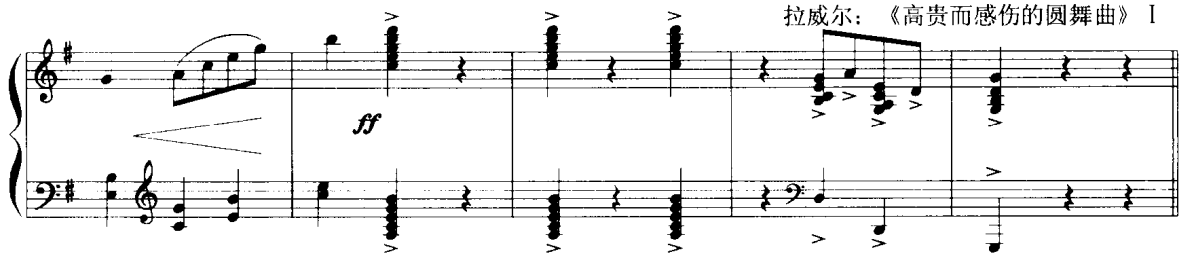
进行,作为相互之间的联系。

例 1008



例 1009,在功能性进行基础上,应用Ⅱ级十一和弦、属十三、十一和弦,进向主和弦的方法,未出现导音。这是圆舞曲第一首的结束处。强调了Ⅱ级十一和弦丰满的、完整的三度叠置的和声紧张度和敲击性效果。

例 1009

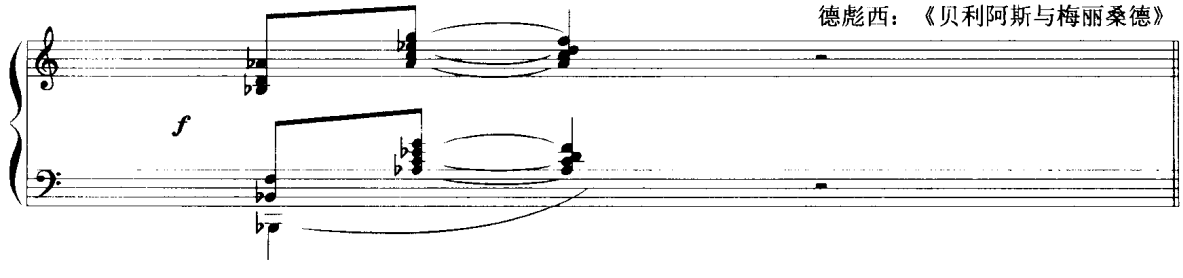


十三和弦、十五和弦

十三和弦是 19 世纪中叶,浪漫派、民族乐派音乐中开始较多应用的和弦结构,主要是利用它的和声紧张度和表情性,发挥它的表现作用。近代音乐中进一步强调它的和声紧张度作用。原来的属七-十三和弦,强调属七和弦,十三度音作旋律性应用。近代音乐中,较多采用完整三度叠置的方式,不限于属七-十三和弦,各级均可建立十一或十三和弦。

例 1010 是在属七和弦上加下属七和弦而构成,解决至属九和弦,这是一种较传统的处理方式。

例 1010



例 1011，高音部的升 A 音为保持音，故不计在和弦结构内。这一片断内有连续的属七—十三和弦，是传统的和弦结构，但这样频繁的连续应用，再加上方的保持音和旋律声部的连续半音下行，富于紧张、阴暗、神秘的气氛和色彩。

例 1011

拉威尔：《喀斯巴之夜》中《绞刑架》

例 1012 是在小七和弦基础上的十三和弦，以降 E 为和声基音、第一小节与第二小节的第一个和弦是降 E 小调主十三和弦。第三小节第一个和弦是下属音上的十三和弦。

例 1012

Ch. 柯克兰：《伴随》

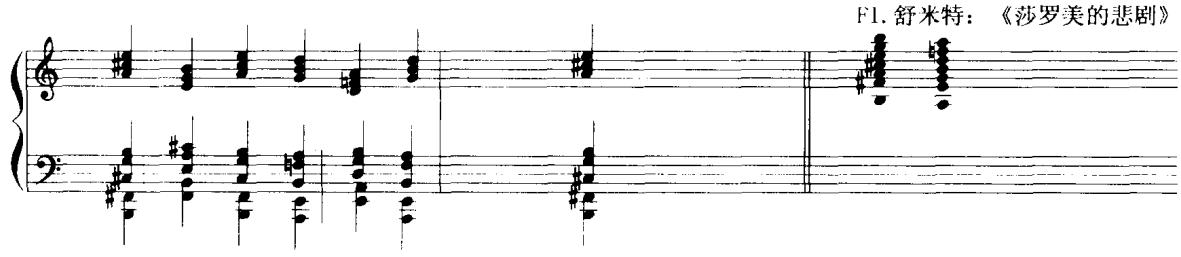
例 1013，开始四个音，排成九度叠置的方式，第 2 个和弦是降 A 音上完整的十三和弦，将 E 音写作降 F 音，三度叠置的小十三度音就更清楚了。

例 1013

希曼诺夫斯基：《水妖之岛》

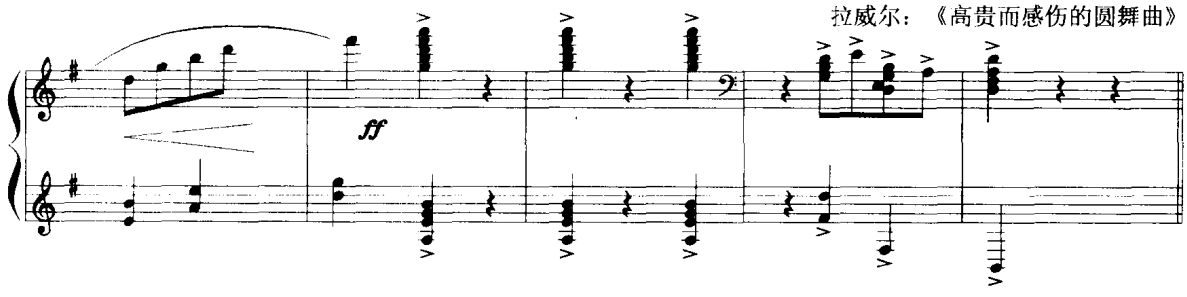
例 1014 中有两个十三和弦：B 十三和弦与 A 十三和弦，均省略三音。它的排列有三个层次：上方层次为大三和弦；内声层次为七和弦，省三音；低音层次为五度音程。插在中间的和弦是同一个十三和弦变换声部位置的排列方法：上方为小三和弦，中间为四六和弦，下方为四度音程。这两个十三和弦，如完全按三度叠置排列，则可称为十五和弦，因根音在最上方的三度叠置上出现，成为十五度音。

例 1014



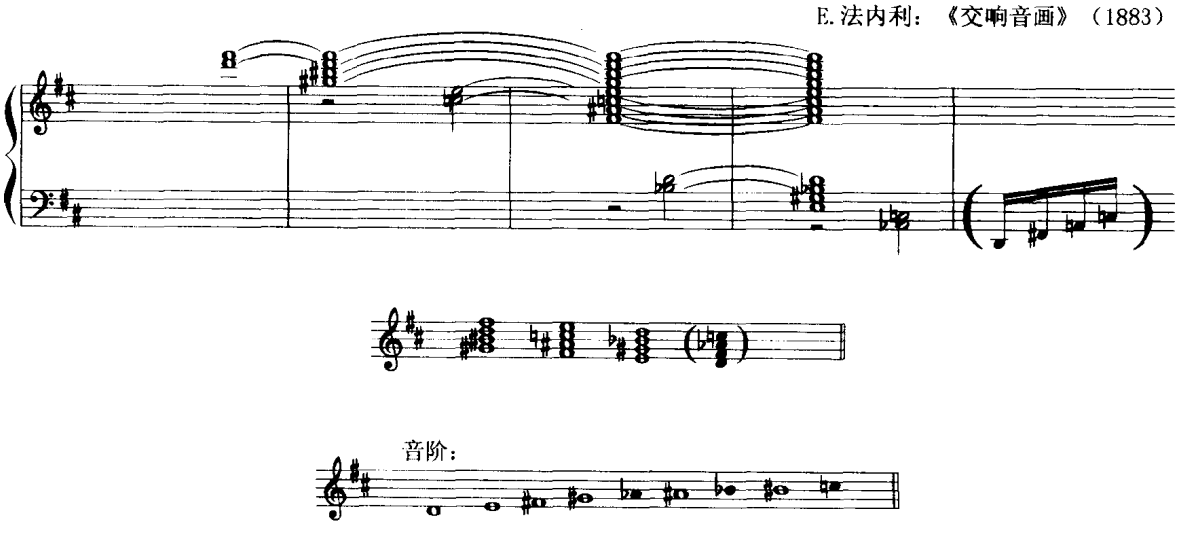
例 1015 是例 1009 的同一首作品中的片断。本例是乐曲中间结束处，终止在属和弦上。但和声处理上有变化，此处应用了Ⅱ级十三、十五和弦(三度音未出现)。

例 1015



例 1016 是一般介绍高度叠置和弦时常会提到的乐例，是法内利作于 1883 年的交响音画中的片断。自上而下作三度叠置，形成“二十七和弦”，但其中有减三度。这些高度叠置和弦，实际上分为三个降五度音的属七和弦，亦即增三四和弦的原位形式。每个和弦相隔大二度。继续下去，即为第一个和弦的重现。它的所有和弦音如作音阶排列，则是一个全音阶。因此，这是建立在全音阶基础上，按大三度组合连续作减五度和增五度下行而构成的高叠和弦，根据其音程结构特点，可分为叠置的三个降五音属七和弦、最后进入 D 属七和弦。

例 1016



高度三度叠置和弦的结构形态，可能性甚多，自然音或半音阶范围均可构成，不一一列举。

3. 三度叠置的等音程和弦

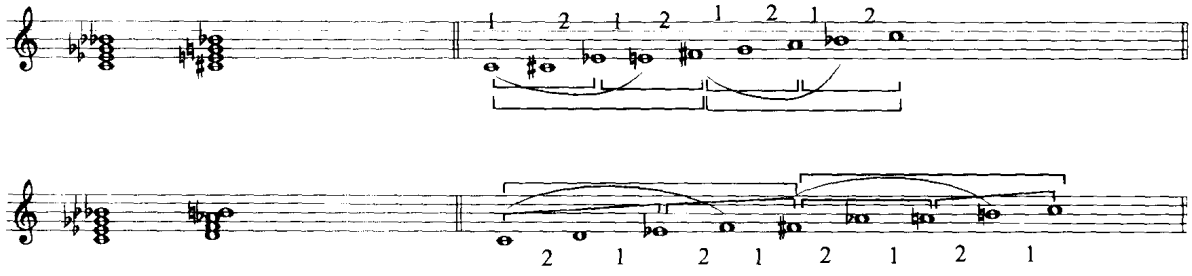
这类和弦有两种：减七和弦与增三和弦。

减七和弦

减七和弦 将一个八度等分为四个小三度音程，它在古典时期即有广泛应用。从十九世纪末期开始，这一和弦有新的处理方法，例如在里姆斯基-科萨科夫的作品中，有时将这一和弦作为中心和弦而形成减调式。即以减七和弦为中心（主和弦）而形成的调式音阶。

相隔小二度或相隔大二度的两个减七和弦，形成对称的八声音阶，连续 1—2 或 2—1 的音程结构，其中可形成首尾相接，音程结构相同的三音组：1—2 或 2—1 的连续。两个首尾相隔一个全音或半音的四音组：1—2—1—(2)—1—2—1 或 2—1—2—(1)—2—1—2。两个首尾相接，以增四度音为中间点的五音组：1—2—1—2 或 2—1—2—1。

例 1017



三个连续相隔半音或大三度音的减七和弦合成十二声半音阶。

例 1018

在近代音乐中，减七和弦的应用更为自由。平行的、叠置的、复合的、等音变化或与其他和弦的结合、以及各种音程关系的和声进行等等，均有应用。

增三和弦

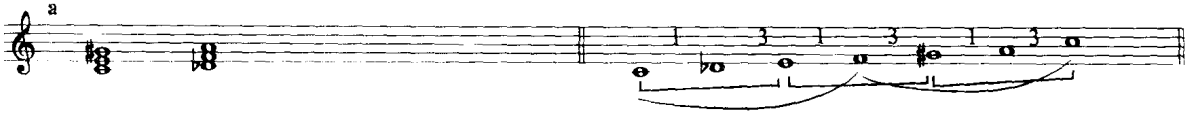
增三和弦 将一个八度等分为三个大三度音程。这一和弦在传统和声的等音转调部分已介绍过它的各种解决和进行方法。勋伯格在他的《和声学》中，将增三和弦作为构成全音阶的和声材料之一。

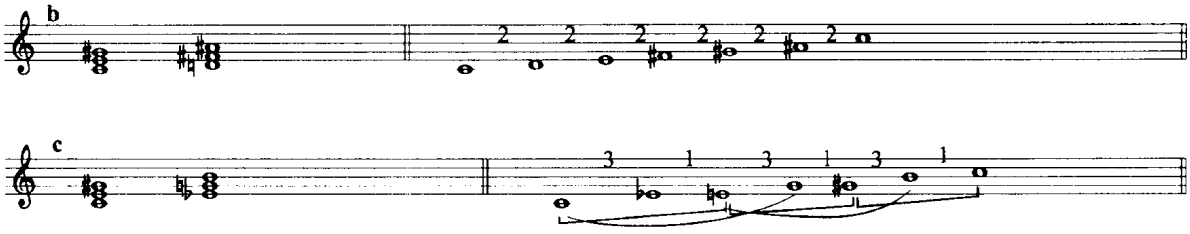
（1）相隔半音的两个增三和弦，合成一种连续 1—3 音程结构的六声音阶。

（2）相隔大二度的两个增三和弦，形成全音阶，连续 2—2……的音程关系。

（3）相隔小三度的两个增三和弦，合成一种连续 3—1 音程结构的六声音阶。

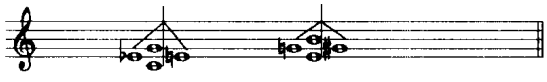
例 1019





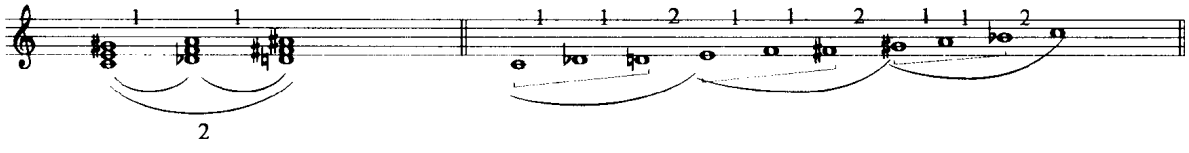
例 a 与例 c,均可划分为首尾相接的三个三音组(见例中⌐号)。(1) 可划分为首尾相接的两个四音组(见例中⌒号),但相互之间的音程关系是互换对照的: 1—3—1 与 3—1—3 的关系。例 c 可划分为相互交合的两个四音组(不包括八度音),其音程关系是对称的:3—1—3 与 3—1—3。这两个四音列可构成包含大、小三度音的三和弦: C—♭E ♮E—G 与 E—♮G ♯G—B。但这已并非增三和弦结构范围。

例 1020



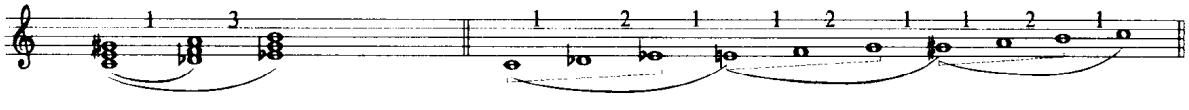
连续相隔小二度的三个增三和弦,形成有对称音程关系的九声音阶。其中包含三个首尾相接的四音组,其音程结构为: 1—1—2。有三个首尾相隔大二度的三音组,其音程结构为: 1—1—(2)—1—1—(2)—1—1,不包含高八度音。

例 1021



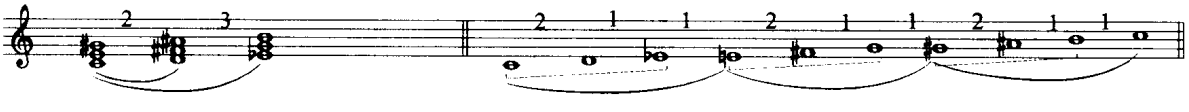
相隔小二度和小三度的三个增三和弦,形成有对称音程关系的九声音阶。其中包含三个首尾相接的四音组,其音程结构为: 1—2—1。有三个首尾相隔小二度的三音组,其音程结构为: 1—2—(1)—1—2—(1)—1—2。

例 1022



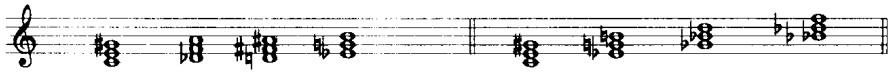
相隔大二度和小三度的三个增三和弦所形成的九声音阶,其中包含的三个首尾相接的四音组的音程关系为: 2—1—1。首尾相隔小二度的三个三音组的音程关系为: 2—1—(1)—2—1—(1)—2—1。这与梅西安的第三种移位模式结构相同。

例 1023



连续相隔小二度或小三度的四个增三和弦，合成为十二音半音阶。

例 1024



增三和弦的应用，方法众多，可以有平行的、叠置的、复合的处理，可以有各种音程关系的进行：半音的、全音的以及其他音程关系的和声进行。还可有各种等音变化或与其他和弦的结合等等。

第三十七章　和声材料与处理方法(二)

二、斯克里亚宾后期作品的和弦结构

斯克里亚宾后期作品中的特殊和声形态,由以下各方面他所喜用的和声语言发展演化而来:

1. 功能和声　斯克里亚宾的和声基础是功能性的。中期后,他常用$^{\flat}$Ⅲ$_7$—$^{\flat}$Ⅵ$_7$—$^{\flat}$Ⅱ$_7$—Ⅴ$_7$—Ⅰ的和声进行和终止式,更特别喜用$^{\flat}$Ⅱ$_7$—Ⅴ$_7$—Ⅰ的进行和终止式,当半终止时应用$^{\flat}$Ⅱ$_7$—Ⅴ$_7$,这就强调了根音之间减五度或增四度的进行,这也成为他后期作品中强调增四度的低音进行、和声进行或终止式的来源。

2. 属七和弦及其高叠和弦　属七和弦、属九和弦、属七十三和弦、属七—九—十三和弦,无论是本调的还是副属的,都是斯克里亚宾最常用、最喜用的和声材料,是斯克里亚宾和声的核心材料,成为后期和声材料的基础因素。

3. 半音化　斯克里亚宾的音乐语言有高度的半音化,主要是旋律性半音化、同主音大小调交替变音和弦以及由频繁移调模进而形成的半音化。半音化在构成斯克里亚宾晚期和声结构方面有极为重要的作用,在属七和弦及其高叠和弦的范围内,五度音的升降变化、三度音、七度音、九度音或十三度音的大小变化,构成其特殊和弦的条件,同时也是形成调性模糊的重要因素。

4. 不协和和声　不协和和弦是斯克里亚宾中期以后的和声材料特色。不论是通过和弦外音(特别是倚音),还是其他不协和和声,如:大七和弦、高叠和弦、增六和弦等,或者是复合的和声层次,这些都是造成后期作品中调性感觉不明的又一原因。

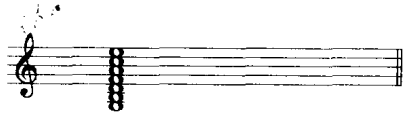
5. 主和弦的演变　斯克里亚宾的作品在51号前,其结束均为主三和弦,从作品52号至57号,有些作品开始以非主三和弦结束。作品58号之后,在钢琴作品中,结束和弦已难见到三和弦的形态。这亦是使斯克里亚宾后期作品被认为无调性的原因之一。但这种状况亦可认为是一种新的主和弦形态,或者是一种新的调性呈现方式。这些作品与勋伯格他们无调性音乐不同之处,在于这里仍然有一种终止式,并且是相当明确、相当固定的终止式和声进行存在,并且来源于功能和声的演变。

下面分别介绍几种斯克里亚宾的特殊和弦形态。

斯克里亚宾常用的属和弦除属七和弦、属九和弦外,为属十三和弦。

属十三和弦的完整结构如下(以C调为例):

例1025

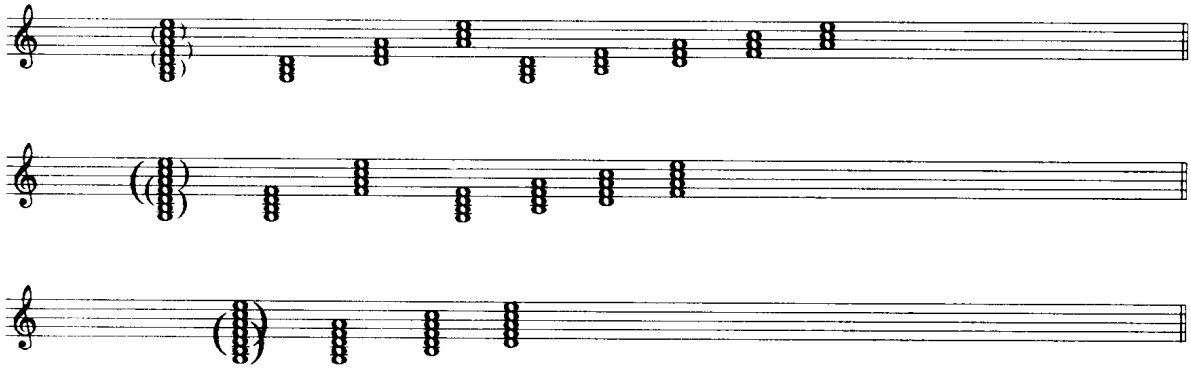


其中包含三和弦的叠置和交错叠置有 3—5 个和弦。

七和弦的叠置和交错叠置有 2—4 个和弦。

九和弦的交错叠置有 3 个和弦。

例 1026



这一和弦包含了自然音阶的七个音级。包含了Ⅴ、Ⅶ、Ⅱ、Ⅳ、Ⅵ五个音级的三和弦。如在十三度音上叠置十五度音(根音移高二个八度),或叠置十七度音(三度音移高二个八度),即可有Ⅰ级与Ⅲ级三和弦,这就包含了音阶各级上的三和弦。

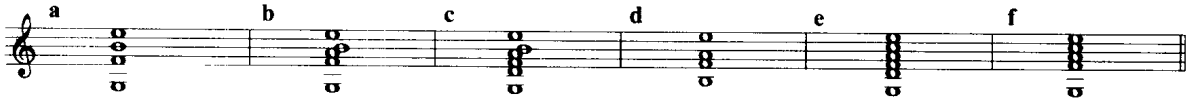
这一和弦在具体应用时可有各种变化的处理:

(1) 将某些音予以省略。

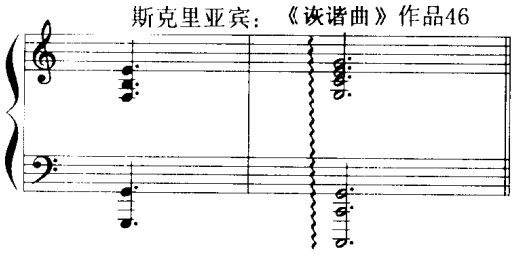
最常见的省略音是十一度、五度、九度或三度,有单独的也有两音以上的,有时甚至省略根音。

例 1027a 省略五音、九音与十一度音,这种属七—十三和弦是早期即已常用的方式。b 省略五音、十一度音。c 省略十一度音。d 省略根音、五音和十一度音,属音在其前或其后可进入。e 省略三音。f 省略三音、五音。

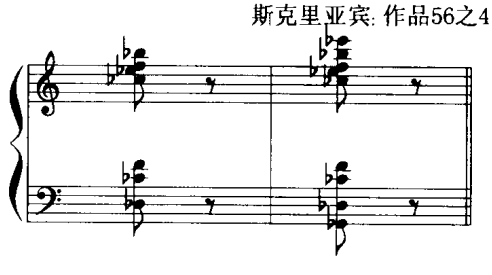
例 1027



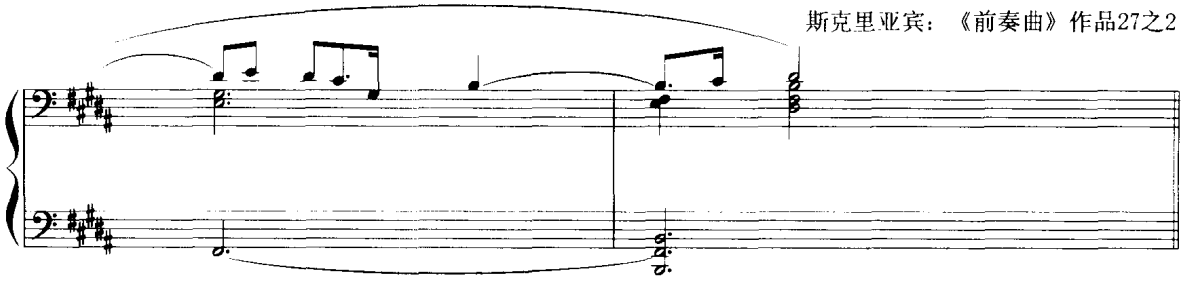
例 1028



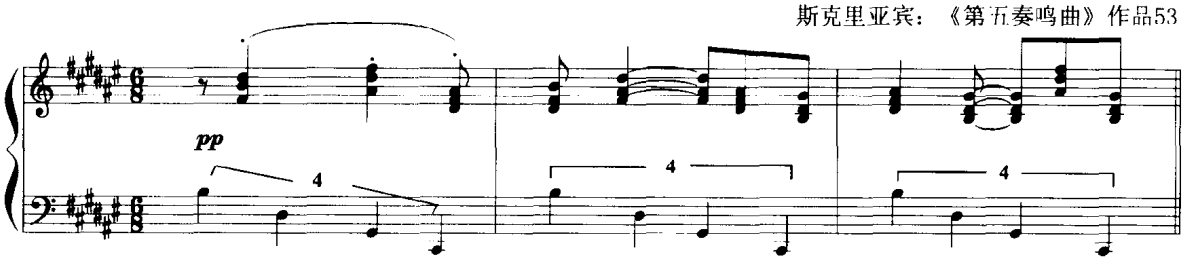
例 1029



例 1030



例 1031



例 1028 为单纯的属七、十三和弦(例 1027a 型)。

例 1029 为属七—九—十三和弦，进入主音时，这一和弦保持在上方，形成主音上方属七—九—十三和弦(例 1027b 型)。

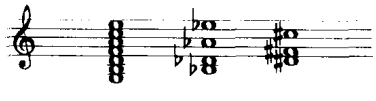
例 1030 是早期作品，省三音的属七—九—十一—十三和弦(例 1027f 型)。

例 1031 为省三音的属七—九—十一—十三和弦(例 1027e 型)。

(二) 将某些音予以变化。

这是斯克里亚宾特色和声的重要环节，他的特殊和弦即通过属七和弦系统和弦的变化而形成。这些变化音的产生主要由于声部的半音化进行，但具体可分两方面原因：一、由大小调式的交替变化而产生，如大、小九度音的交替变化，大、小十三度音的交替变化，三度音的交替变化。二、为调内变音体系，亦即半音声部进行所形成的变化，如降五度音、升五度音、大七度音与小七度音的变化、升十一度音等。应用最多者为升降五度音、大小九度音或大小十三度音的和弦，这些变音分别应用或结合应用。

例 1032



降五音在写谱时，常写为增四度音，亦为增十一度音。

必须说明的是所谓“属七和弦”类和弦，在斯克里亚宾中、后期作品中是指其结构特点，并不只是在属功能和弦上发生，例如在主和弦上亦能构成这样的和弦结构，其他各级和弦上亦可构成。

(3) 可作各种不同的位置变化。

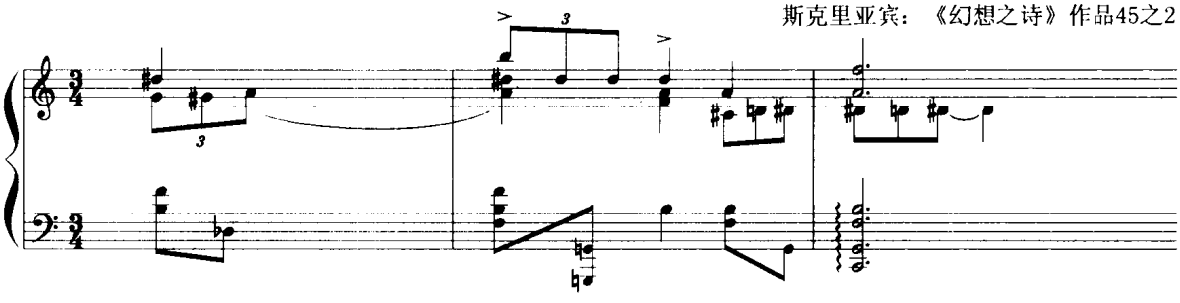
正如传统和声中各级三和弦、七和弦有各种不同位置一样，这些含变音的七—九—十三和弦

亦有各种不同的位置：低音位置的变换、上方声部位置的变化、复合的层次、分解的或垂直的、三度叠置式或四度叠置式（著名的“神秘和弦”即为四度的不平均叠置方式）、线条性、对称组合、移位以及各种等音变化等等。

斯克里亚宾凭藉着和弦结构中音的数量变化、不同音程结构的组合、各种排列位置的处理而编织着他富有特色的和声语言。

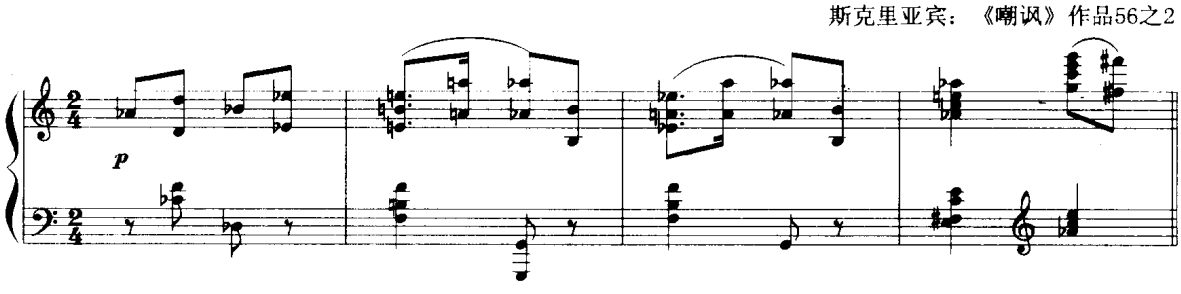
例 1033 是斯克里亚宾常用的和声进行：$^{\flat}\mathrm{II}^{9}_{7}$—$\mathrm{V}^{9}_{7}$—I。降Ⅱ级的五度音在半音声部进行中，经过了：降五音（G）、五音（等音为$^{\sharp}$G）、升五音（A）。小七度音写为增六度音（B），九度音写为升D音。G音上的升五度音属九和弦，到第三拍成了含降五音（写为$^{\sharp}$C），本位五音与升五音的属九。这一升五音属九和弦保留在主五度音上，形成复合状态。

例 1033



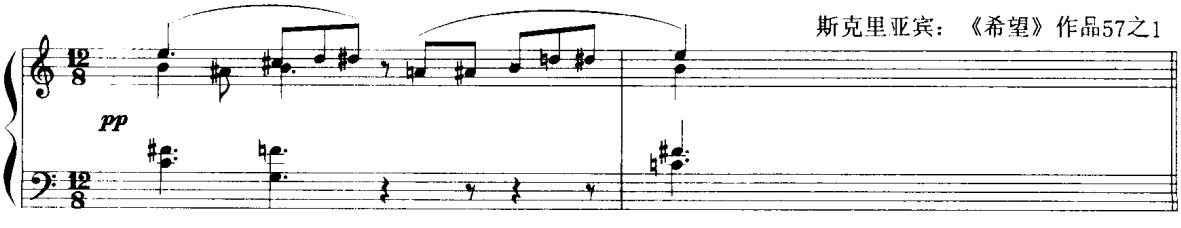
例 1034，第一小节为降Ⅱ级七—九—十三和弦，其中有小九度（D音）和大九度的变换。第二、三小节是Ⅴ级属七—九—十三和弦，其中有大、小十三度音的交替、大九与小九的交替。最后是降Ⅵ音上增五、增六和弦。

例 1034

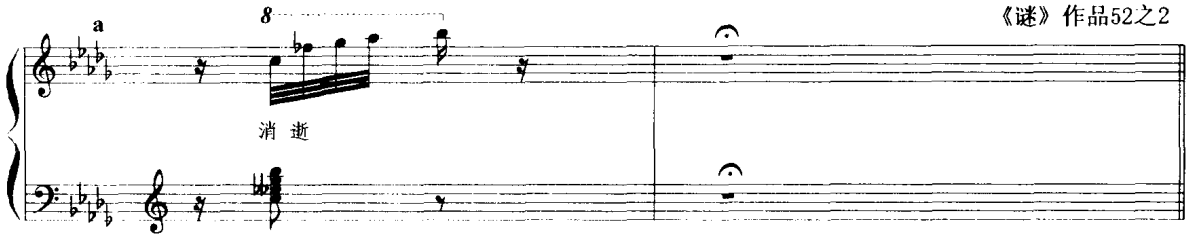


例 1035 第一个和弦为主音上降五音（写成增四度）七和弦，从大七度音至小七度音，写为增六度。第二个和弦为属音上五度音有升降变化的七和弦。$^{\sharp}$C为降五音，升D为升五音。由于声部的半音进行而产生变化。

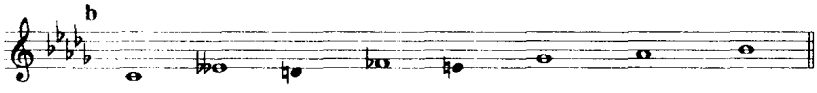
例 1035



例 1036



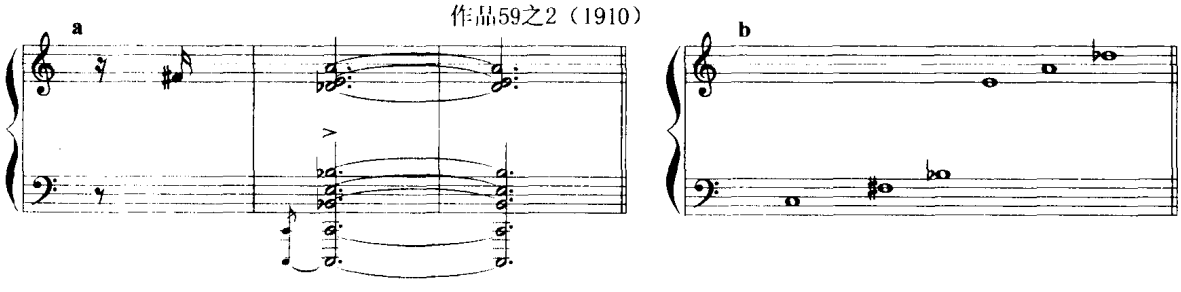
上例 1036 是这首小曲的结束，在此之前四小节有降 A 音上的属七、九和弦，接着是单声部旋律在降 B 音上停顿，隔一小节休止后，即为此例：降五音的七—九—十三和弦，下方未出现根音。整体构成为全音阶。全音阶亦是这类特殊和弦的内涵音阶形式之一。



整首乐曲，虽有调号，但未出现主和弦，而是由不同音级的属七和弦、降五音或升五音属七或属七—九和弦的进行所组成，体现着标题《谜》的悬念性。

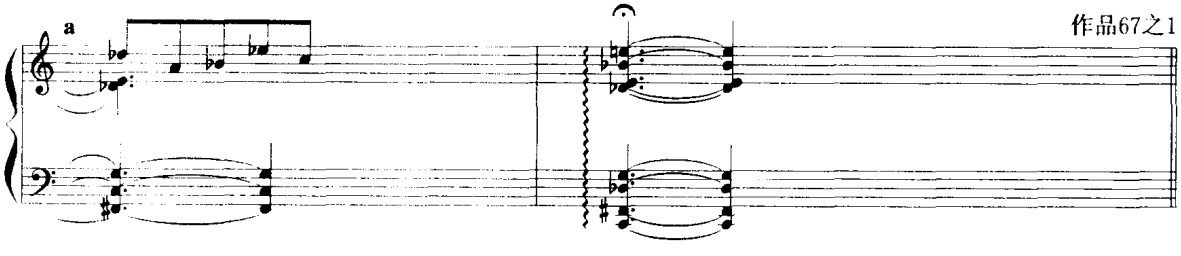
例 1037 为该曲的结束和弦：降五音(写成♯F，在和弦之前先现)、小九度音的属七—九—十三和弦，如作四度位置排列，见例 b。

例 1037



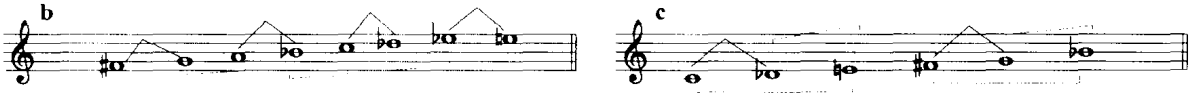
例 1038 是该曲结束处，低音从♯F 增四度下行至 C。低音增四度进行至结束和弦，是斯克里亚宾终止的主要特色。

例 1038



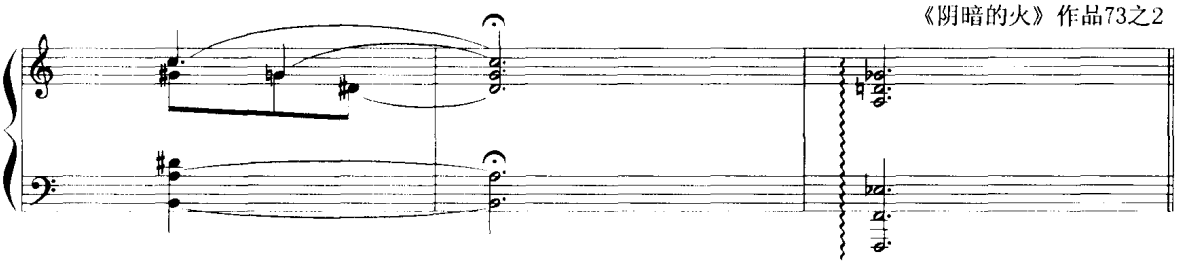
最后结束和弦为：降五音、小九度音，并同时含有纯五度音的七—九和弦。第一小节中各音作音阶排列是八声音阶。后一和弦则是由“小二—小三”两个相隔一个全音的对称三音列的音阶

结构，亦为这一八声音阶的“次音组”。



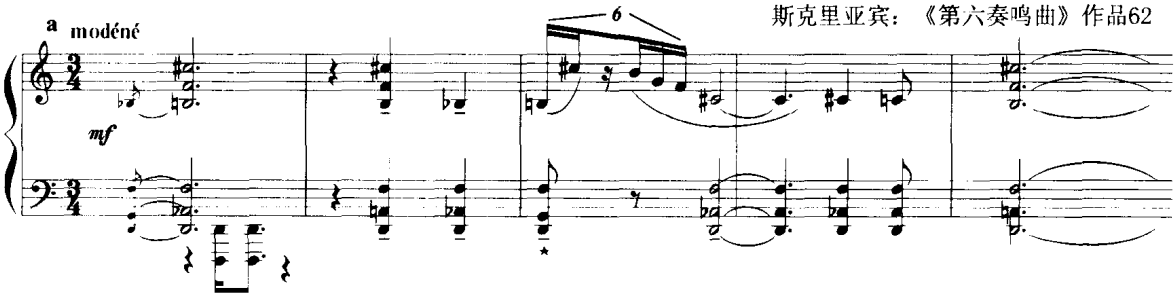
例 1039，是该曲结束处，和声与乐曲开始处相同，只是主，属位置互换。第 1 个和弦是 B 音上小十三度音、小九度音的七—九—十三和弦，结束和弦为 F 音上省五音的七—九(小九)—十三和弦。上方声部均作四度叠置式排列。这一例子亦说明斯克里亚宾已将这类进行作为他独创的“属——主”的进行。和弦结构都是“神秘和弦”类和弦。

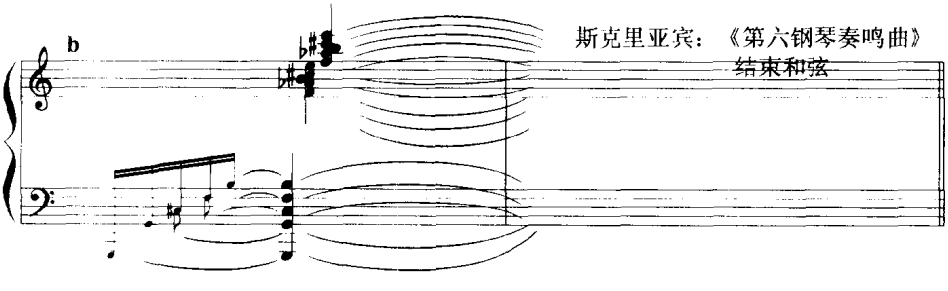
例 1039



例 1040a，《第六奏鸣曲》主题的片断，采取有特色的纵向和弦排列位置：上方是五度(非纯五度，而是增五与减五)叠置方式，这是常用的四度排列位置的倒向。对照这一奏鸣曲的结束和弦即可看到它们的倒向关系。例 b，这一和弦从♯C 开始的四度位置：♯C—F—B，正是开始和弦从上向下的倒向排列，四度成为五度。而 F—♭A 的小三度，在开始和弦中换为下行的 F—♭A 的大六度。因此，开始和弦可作为 G 音上七—九—十三和弦的一种转位形式，其中，大三度与小三度交替、纯五度与减五度并存(减五度写为♯C)、小九与大九交替。结束和弦是 G 音上含减五度音的七—九(小九)—十三和弦，五度音消失，代之以十三度音。

例 1040

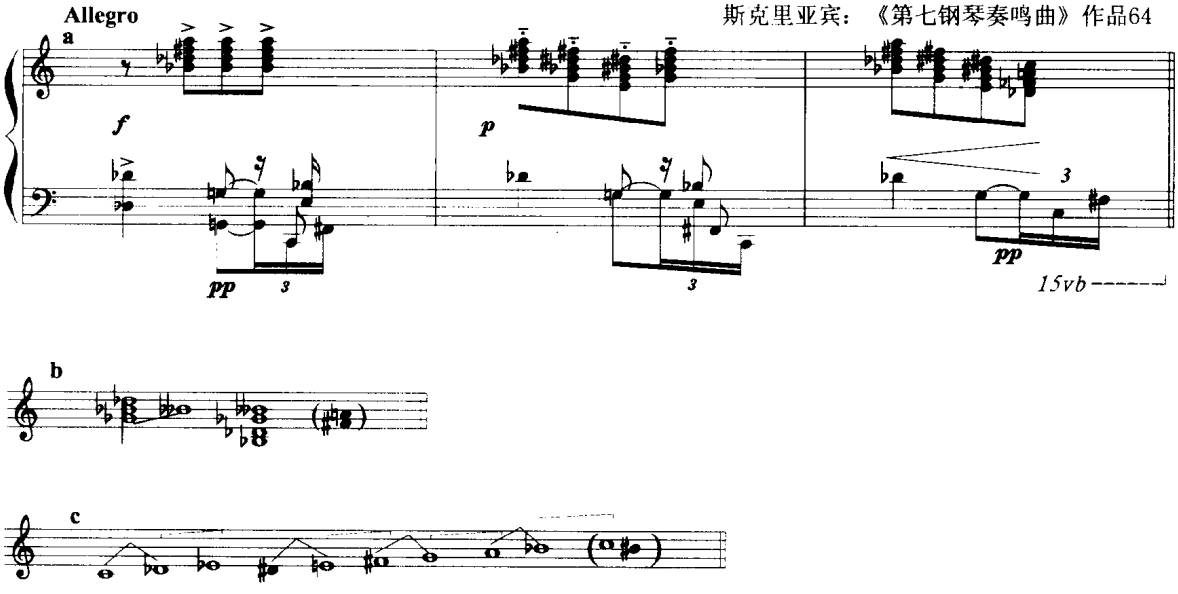




a 例中★号处表明了 G 的根音作用的和弦位置,这种位置以后还多次出现。

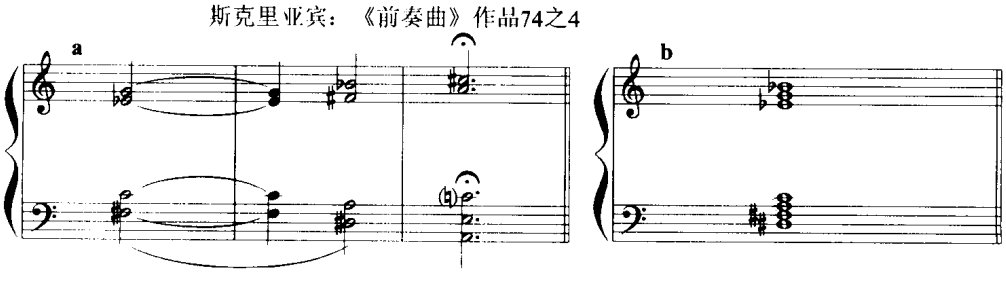
《第七奏鸣曲》的开始处是 C 音上含增四度音的七—九(小九)—十三和弦,排列位置很宽。例 1041 是呈示部主部结束前的片断,第 12—14 小节处。保持开始处的和弦结构,但加进了纯五度音,与增四度音并存。此例的和弦整体结构是 C 音上含大三、小三、纯五、增四、七、九(小九)和大十三度音的七—九—十三和弦。主要特色在上方声部,采用四声部的小三、增五、大七的和弦结构,但实际并非真正的三度叠置,而是:♭B—♭D—♭G—♭♭B 含大小三度音的六和弦(见例 b)。这一和声层次采取小三度平行上、下行的方式。在和声进行中,有些为共同音或等音。整段和声,从第 11 小节至第 16 小节,属于八声音阶基础(见例 c)。八声音阶是斯克里亚宾特殊和弦所包含的音阶基础之一。

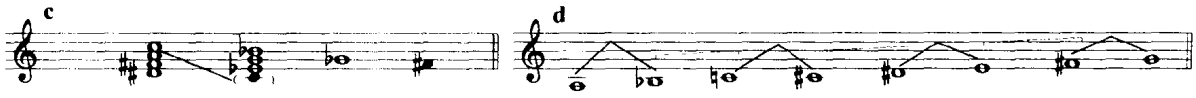
例 1041



例 1042 为斯氏最后作品《五首前奏曲》之 4 的结束处,这首前奏曲的第一个和弦即为 A 音上包含大、小三度音的四音和弦。结束处亦以此为主和弦。表现了斯氏晚期作品中喜爱应用同一和弦音与半音变化同时并存的兴趣。前两小节合为一个和弦,是♯D 音上的七—九—十三和弦,但其中有的音为等音,写法不同,如♯D 与♭E,见例 b。如分层次分析,则其中下方为减七和弦,上方为降 E 含大小三度音的和弦(例 c)。C 音可认为是连结上下和声层次的中间音。低音增四度进入 A 音和弦,是斯氏的终止方式。将这三小节终止和声进行合成整体,亦构成一个八声音阶,见例 d。

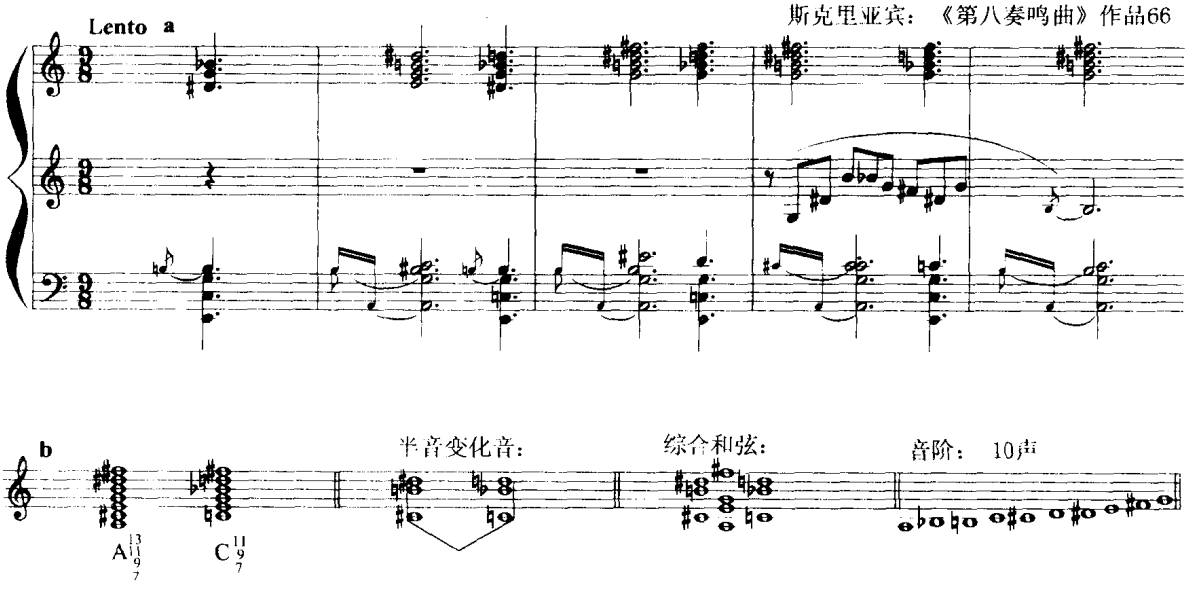
例 1042





例 1043 是《第八奏鸣曲》的开始部分。和弦的组合与排列方式均很有特点，上下两个和声层次，中间是流动的、旋律性的声部。上方和声层次为三度叠置七和弦结构，下方和声层次低音在 E—A 上重复。A 音上为七—九—十一——十三和弦。E 音上为 C 七—九—十一和弦的转位形式。如将两个和弦综合，除共同音外，有 A 音上的大小三度、大小九度和增、纯十一度音，总计为 10 声的和声结构，作音阶排列为包含有大量半音的十声音阶。见例 b。A 音上的七—九—十——十三和弦是主要和弦，是调中心和弦。

例 1043



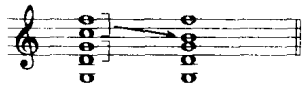
最后将斯克里亚宾的特殊和弦结构和处理作一简括：斯氏的特殊和弦是在属和弦结构系统的各种和弦基础上，将某些和弦音作半音变化而构成。这些可加变化的音按常用程度有：五度、九度、十三度、十一度、三度、七度等，实际上除根音外均可有半音变化。但由于应用中采用的和弦基础结构的不同、半音变化的和弦音不同以及和弦音数量之不同而形成各种不同的特殊和弦结构，形成不同的音阶结构。从简单的和弦形态至复杂的和弦形态和复合状态。斯氏后期的音乐虽和声复杂，但有明确的中心音，可认为是一种新的调性呈现方式，新的调性音乐。

第三十八章　和声材料与处理方法(三)

三、非三度叠置和弦结构

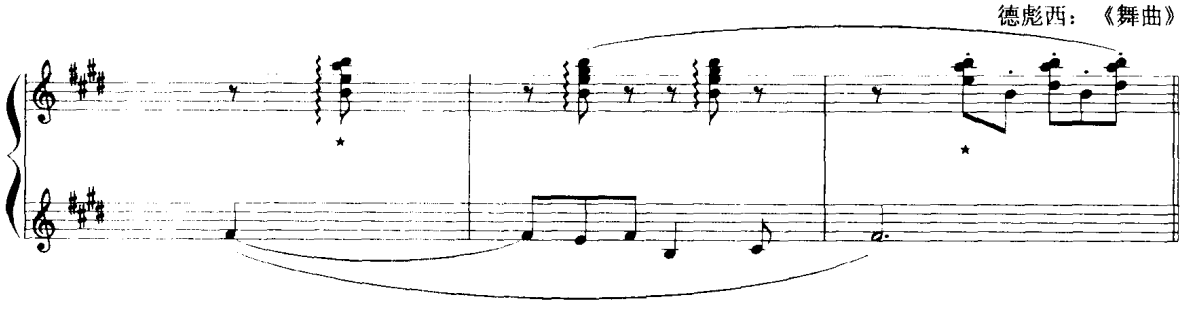
近代音乐中应用非三度叠置的和弦结构,改变了和弦三度叠置的结构原则,扩大了和弦结构形态。在实践中,早在古典时期,由于某些和弦的排列位置或和弦外音的应用,使局部和弦出现四度叠置或五度叠置的状况,例如在应用属七和弦时常可见到这样的排列位置:

例 1044



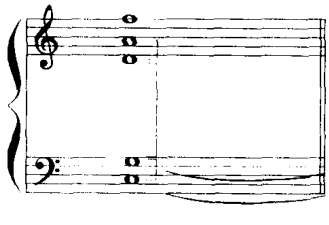
C 音作为留音或倚音与其他音构成四度关系,然后解决至 B 音。即使在德彪西的作品中,尚可见到这种古典遗风。例 1045 的★处,先是属七度音解决至主三度音,后是 E 解决至导音。

例 1045



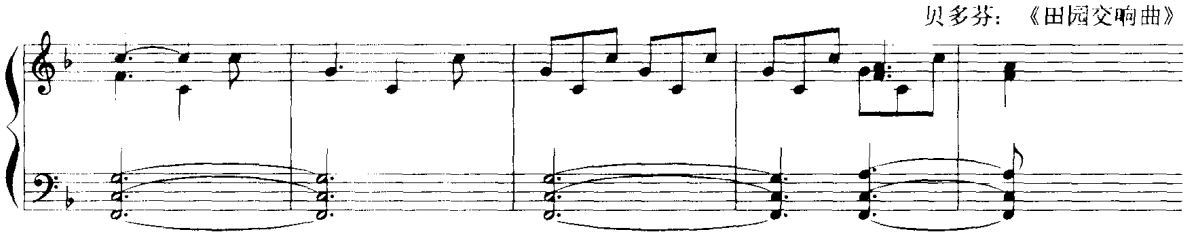
在主、属持续音上出现五度叠置的和音,亦很自然。

例 1046



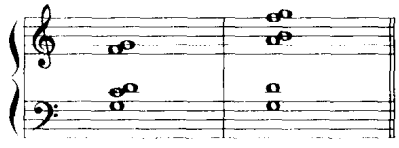
著名的贝多芬《田园交响曲》中即有这种三音五度叠置和音。见例 1047。

例 1047



应用七和弦时，亦常会出现二度结合的音响。

例 1048



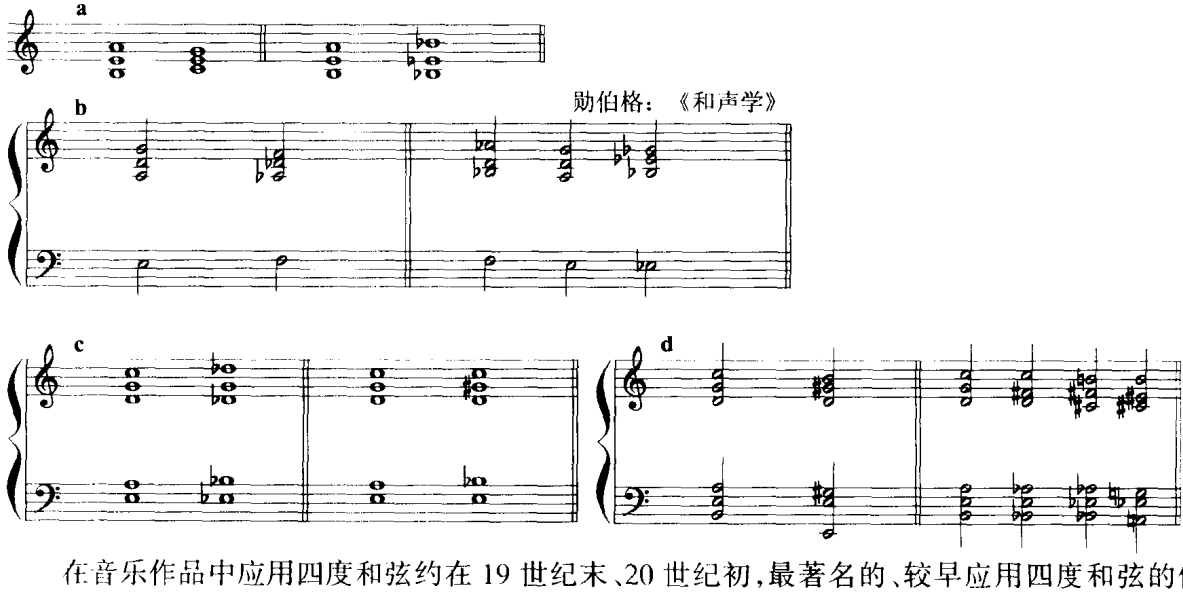
因此，近代音乐中出现的非三度叠置的和弦结构，虽属突破传统和弦结构的限制，但并非无本之木。

下面分别阐述几种以不同音程作为叠置的和弦结构形态。

1. 四度叠置和弦(简称"四度和弦")

四度音程叠置而成的和弦称"四度和弦"，这种四度和弦为纯四度叠置，与斯克里亚宾非纯正的四度和弦不同。勋伯格在他的《和声学》一书中最后有一章介绍四度和弦的应用方法。该书出版于 1911 年，是和声教材中较早介绍四度和弦的著作。下面一些从三音四度和弦至六音四度和弦的和声进行图式的例子即选自该书。

例 1049



在音乐作品中应用四度和弦约在 19 世纪末、20 世纪初，最著名的、较早应用四度和弦的作品是勋伯格的《室内交响曲》，作于 1906 年。但在此之前的《贝利阿斯与梅丽桑德》(乐队曲，作于 1902—1903 年)中，已应用了四度和弦。例 1016 是《室内交响曲》中四度和弦的连续进行。

例 1050

勋伯格：《室内交响曲》

例 1051 是萨蒂作于 1892 年的《星星之子》第一幕前奏曲的开始主题，用六音的四度和弦与旋律的平行进行写成。这应是较早的四度和弦的应用，是四度和弦的和声层进行。

例 1051

E.萨蒂：《星星之子》

例 1052 是勋伯格《贝利阿斯与梅丽桑德》交响诗中的片断，如同他《和声学》中所示，四度和弦向三度叠置的和弦进行。

例 1052

勋伯格：《贝利阿斯与梅丽桑德》

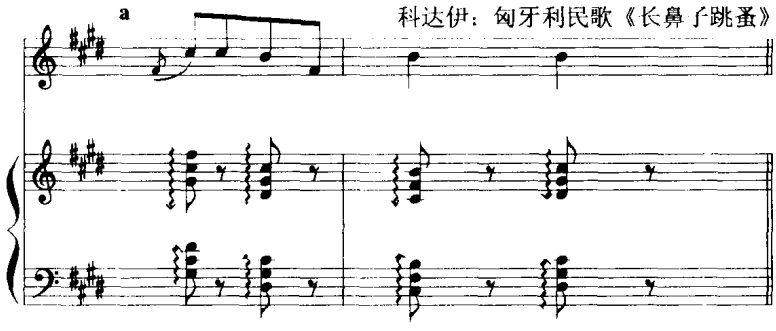
例 1053 是德彪西钢琴《练习曲》中第三首《为四度而作》的开始，是四度音程而非四度和弦，但有两个四度层次相配合。这开始的两小节都在五声音阶范围内。

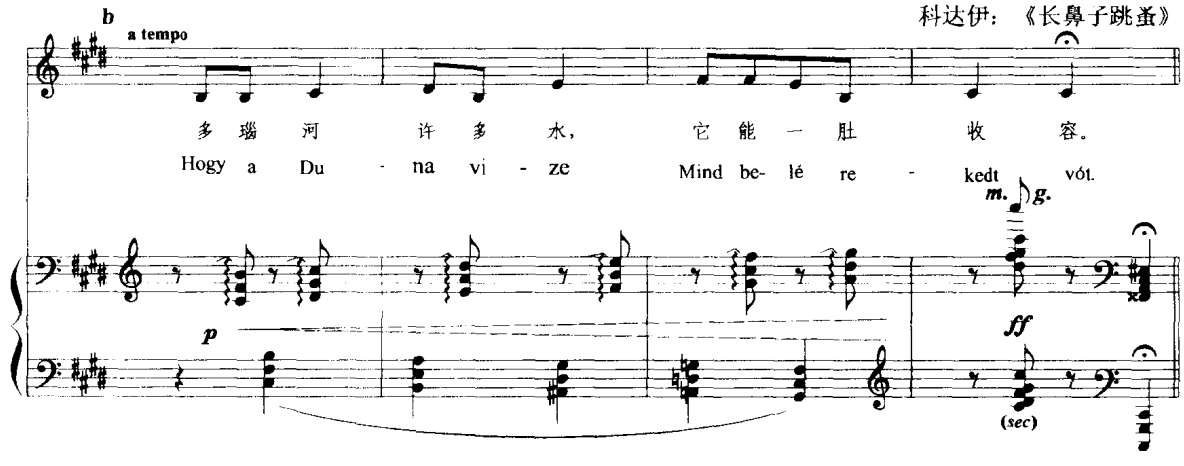
例 1053

德彪西：《练习曲》之3

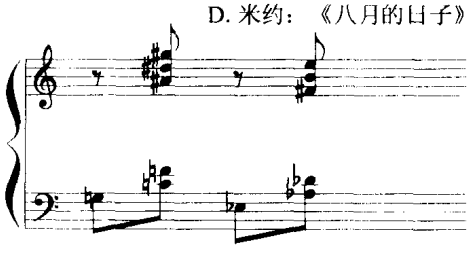
例 1054 是平行的三音四度和弦，八度重复，分为两个层次，采取反向琶音的方式演奏。由于反向琶音，强调了两个层次中间的大二度音：♯F 与♯G。例 b 是这首歌曲的结尾处，两个四度和弦层次作反向进行。

例 1054





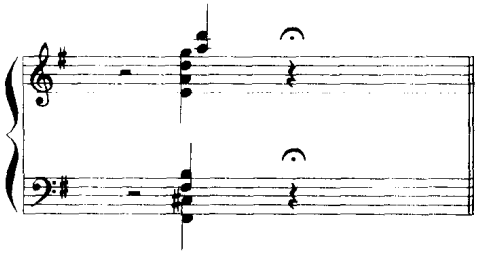
例 1055



上例 1055 是六音的四度和弦，大三度下行。

例 1056

朱践耳：《黔岭素描·节日》

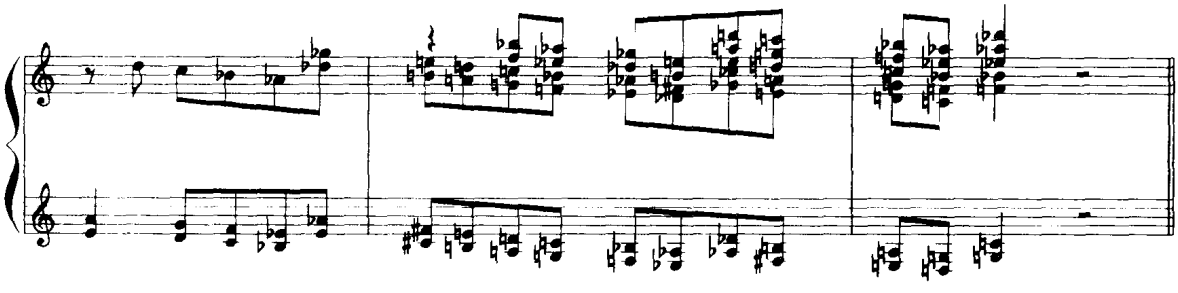


例 1056 是内部由七音构成的四度和弦，低音以五度音程作基础，上方模拟大小不同的芦笙和音。

例 1057，从三音四度和弦开始，陆续有更多的四度音程添加，直至达到七音四度和弦的平行进行。

例 1057

A·贝尔格：《沃采克》第一幕

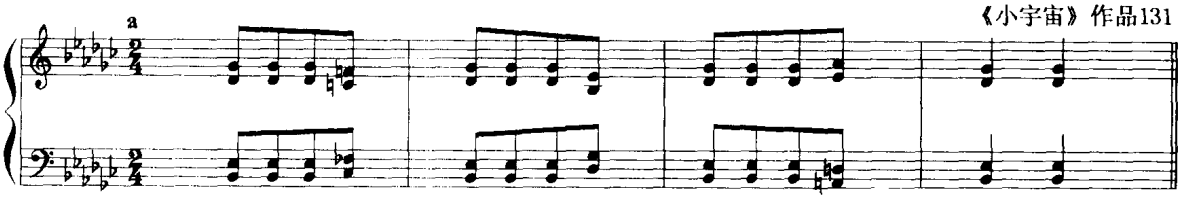


在作品中，尚可将四度和弦或四度音程作不同层次的组合，增加四度和声的色彩和变化。两个层次之间的音程关系，可根据需要进行有目的的设计安排，在处理方面亦可有同时、同节奏的配合。但在这种情况下，两个层次需作反向进行，以显示不同层次的意义。有不同节奏的层次处理，可作模仿式、反向模仿式或各层次有各自的声部进行线条等等。

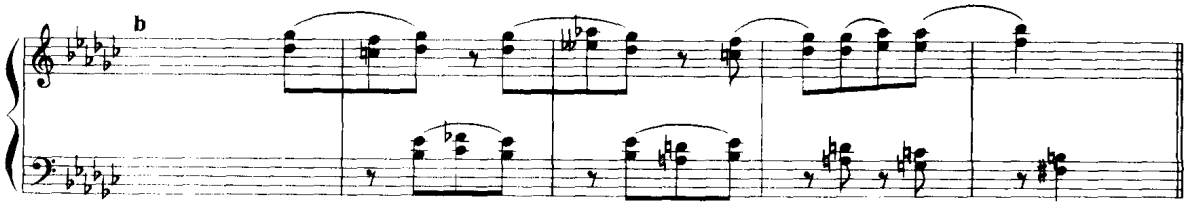
例 1058 是双层次四度音程的结合，例 a 为反向进行方式。两个四度层次相隔十度。

例 1058

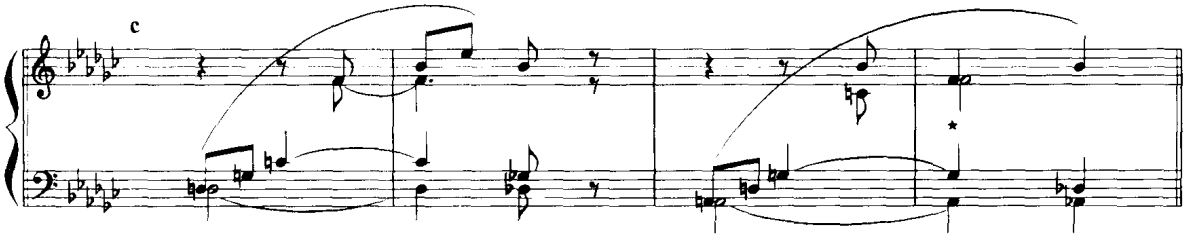
《小宇宙》作品131



例 b 为反向模仿。

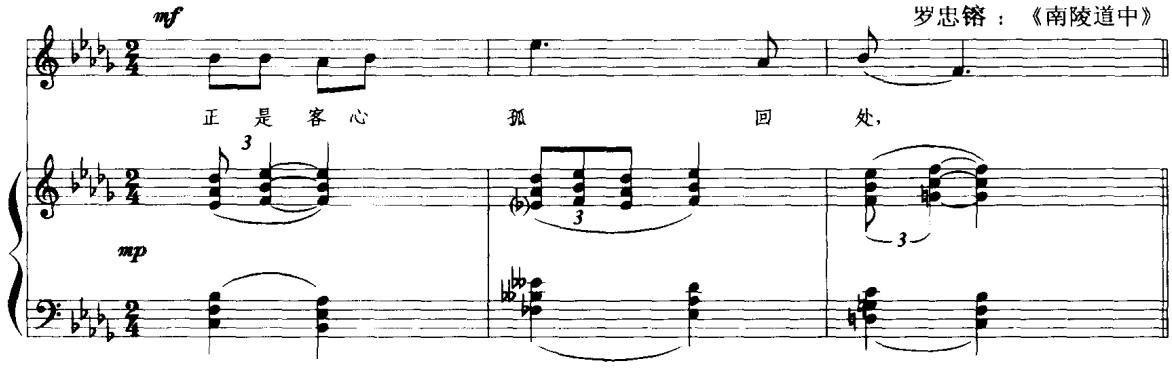


作为乐曲处理中一种变化的方法，原来纵向的四度组合，在乐曲后半中变为分解式的四度叠置处理，发展为六音的四度和弦，但在每一句的最后仍归为双层次的四度音程。见例 c。



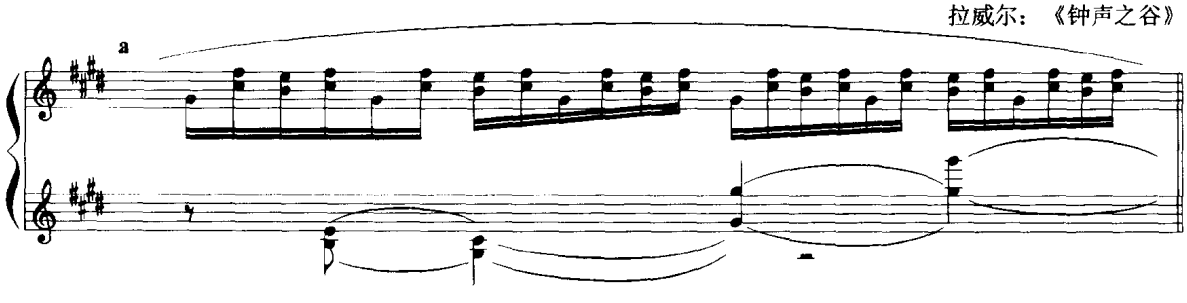
罗忠镕的歌曲《在南陵道中》，伴奏和声以四度和弦为主体，清淡时为四度音程双层次的结合。在情绪高涨处，以两个三音四度和弦的层次相结合，节奏不同，进行方向不同。例 1059 即为双层次四度和弦处片断。

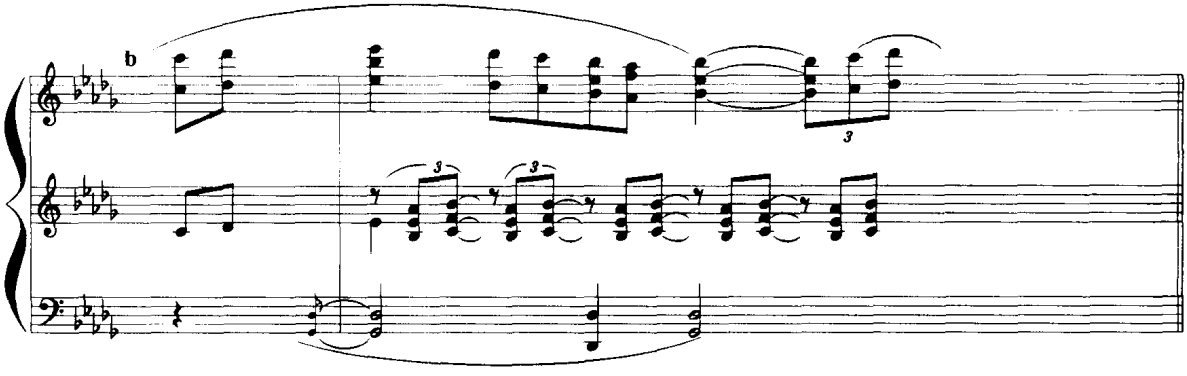
例 1059



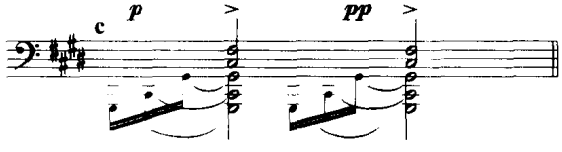
拉威尔的《钟声之谷》一曲中有不少四度音程和四度和弦，表现空旷的钟声。例 1060a 是开始第 4 小节处，上方有四度三音和弦与四度平行的音型背景。下方是两个四度音程的进行。这里的和声是升 C 小七和弦加四度音，但他突出了四度音程的作用。拉威尔在下方四度音程的动机处注明“稍加着重”。例 b，是在抒情旋律下方以三音四度和弦作衬托，下方则是降 G 五度与降 D 八度和声作基础，形成：旋律——四度和弦音型——和声基础声部三个层次的结合。

例 1060



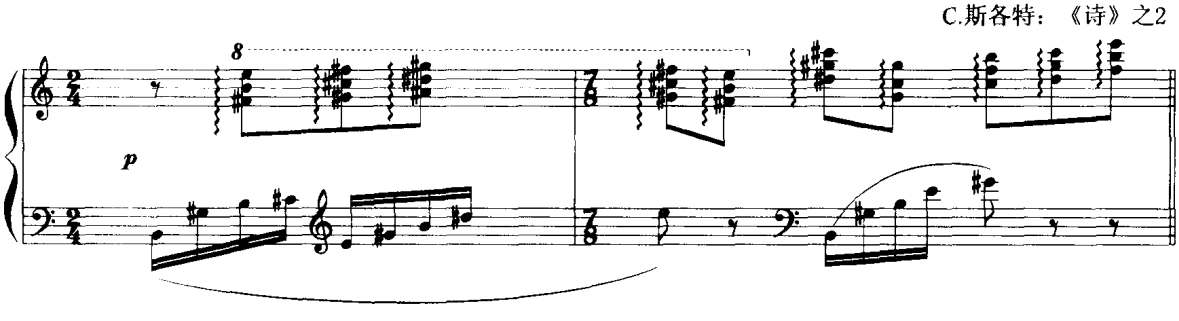


例 c,结束的主和弦。其中含升 G 音上的三音四度和弦,与最初开始的和声保持首尾呼应。



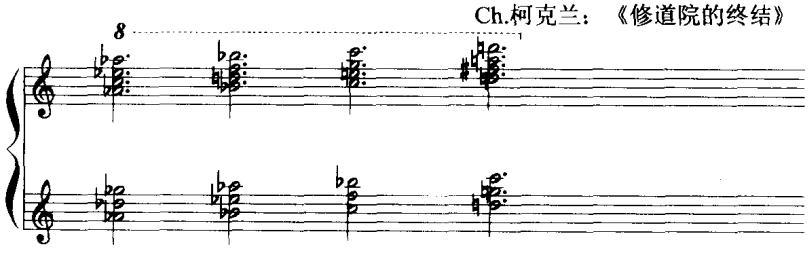
例 1061 的和声基础是 E 大三和弦,在下方声部以分解形式出现。上方最高声部是从 E 音至 E 音的五声音阶旋律,装饰了旋律的是四度和弦,成为四度和弦的旋律和声层。

例 1061



例 1062,相隔八度的相同低音上,两个不同和声层次的上行平行,上方层次为大三和弦,下方层次为四度和弦,两个层次有不同的和声色彩。这是四度和弦与其他和声相结合的用法之一。

例 1062



纯四度叠置和弦在音程结构上较单一，转位后又失去纯四度叠置的特色，因此在应用上有局限性，一般只片断性应用，或与其他和声材料相结合。

2. 五度叠置和弦(简称"五度和弦")

五度叠置和弦的应用较四度叠置为少。最早、最著名的五度和弦是李斯特的《梅菲斯托圆舞曲》的开始部分。例1063，下方是E—B—♯F的五度叠置。上方是模拟小提琴空弦的五度叠置，是A大调属音上高叠和弦的一种有特殊表现目的的排列方式。

例1063

李斯特：《梅菲斯托圆舞曲》

例1064，低音部旋律以五度三音和弦平行的方式处理，上方有♭B保持音。

例1064

拉威尔：《绞刑架》

pp trēslent

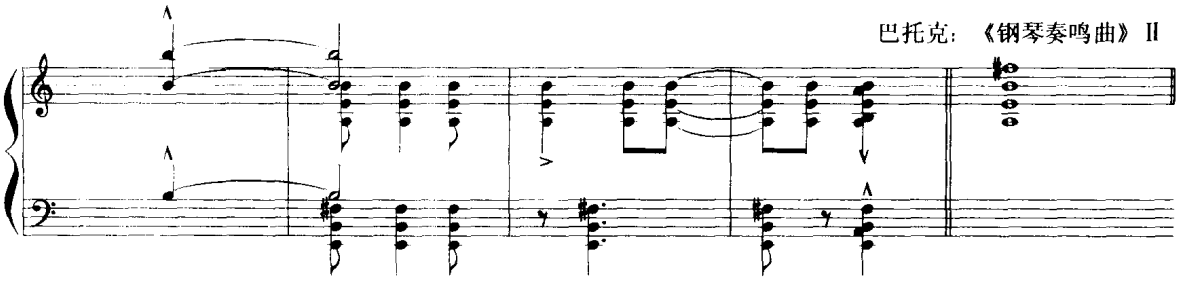
例1065，声乐旋律在降A大调。伴奏部分由两个和弦的反复组成：F小七和弦，分两个五度排列。另一个和弦是降A音上的五度叠置和弦(六音和弦)。

例1065

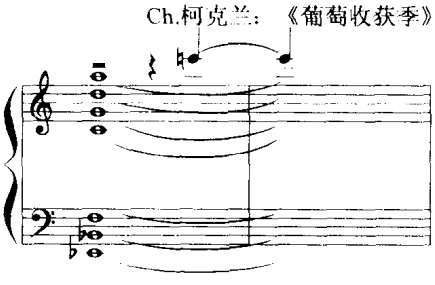
P.杜邦：《在黄昏》

例1066两个五度三音和弦分别排列，上方五度与低音五度相同，因此实际上只是五度四音和弦。

例 1066



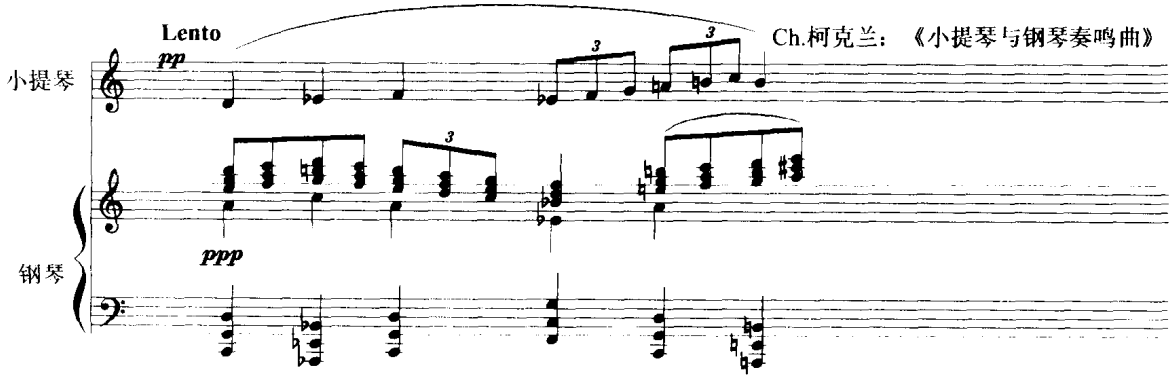
例 1067



例 1067 为纯五度叠置的八音和弦。

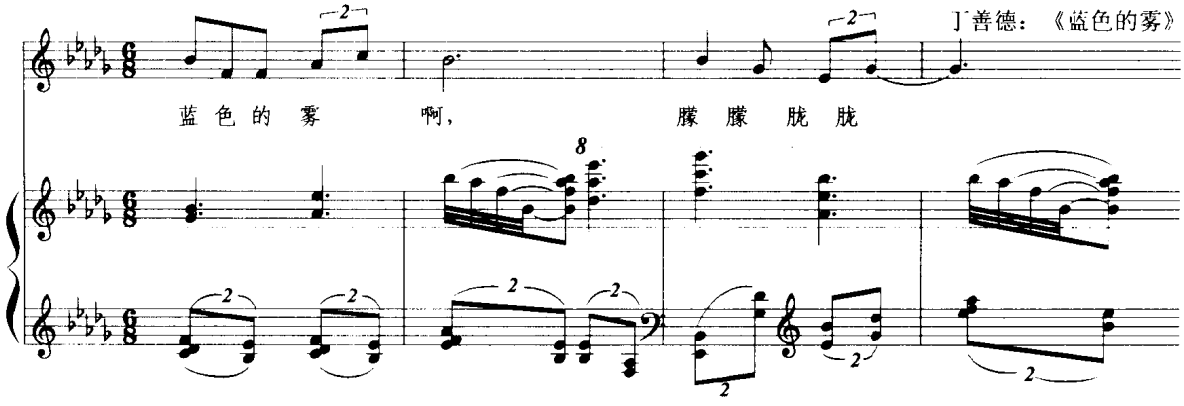
例 1068 是同一作者的小提琴与钢琴奏鸣曲中的片断。钢琴部分下方是五度三音和弦平行进行。上方是与其作反向进行的五度叠置三音和弦，但在最上方的五度之间加入三度音，并有八分音符的级进流动形成流动的三和弦平行声部层。

例 1068



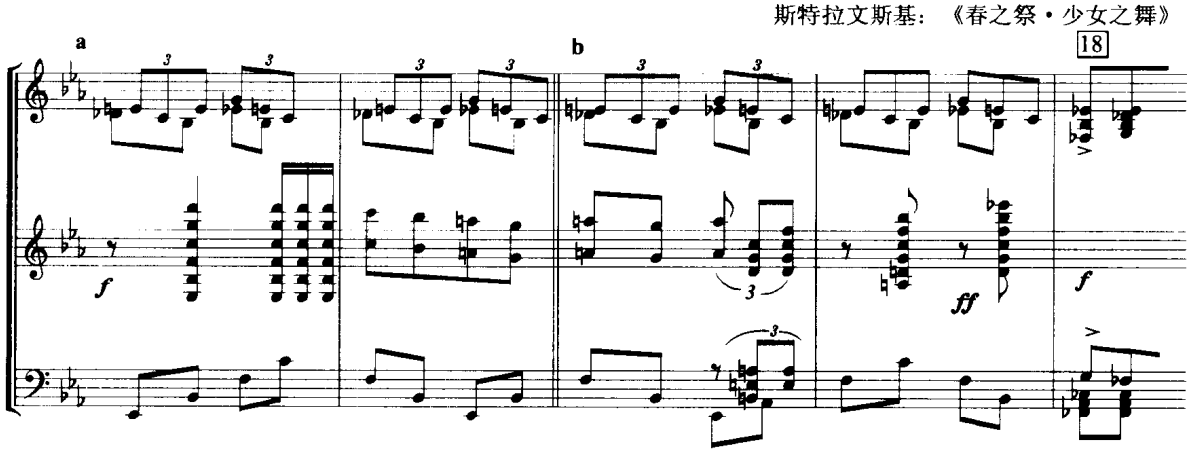
例 1069，第 2 小节后半起，在上方高音区应用五度三音和弦，增添整个伴奏中的朦胧气氛。

例 1069



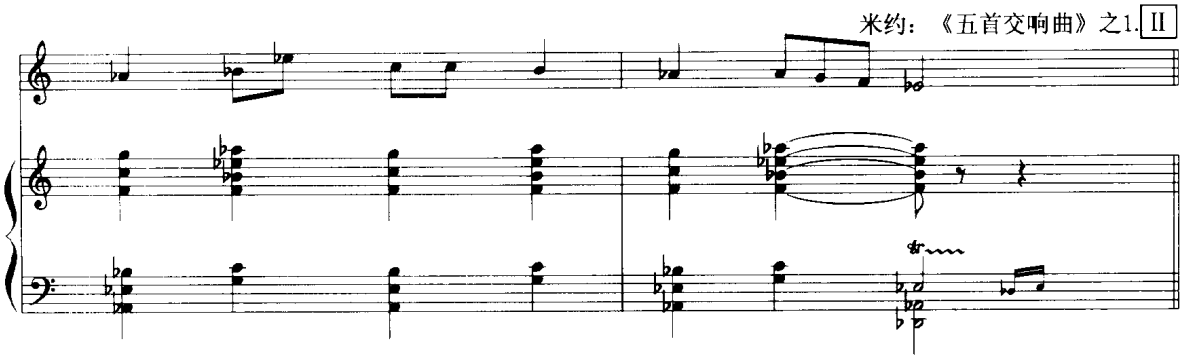
例 1070 是斯特拉文斯基《春之祭》中《少女之舞》的两个片断。a，低音部分是低音提琴和大提琴演奏的五度四音和弦的分解式进行。中间一行是由铜管、木管、部分弦乐演奏的五度六音和弦。其间夹有复合性的持续音型。这一五度叠置和弦的乐句经重复出现后，隔五小节即出现了例 b 的音乐，和弦变为四度叠置的六音和弦，低音五度分解音型与内部持续音型均未变化直至总谱 18 号处。

例 1070



例 1071 是五度六音和弦与四度六音和弦交替反复的处理方法。两个和弦之间，有内声部的 F 音保持在同一声部。这两个和弦的和弦音都是共同的，只是转换了位置，五度和弦的三个下方音变为四度和弦倒向的上方三音。五度和弦的上方三音则变为下方自下而上的三个四度音。F 音位置未变。它的音阶基础是降 A 七声自然大音阶。

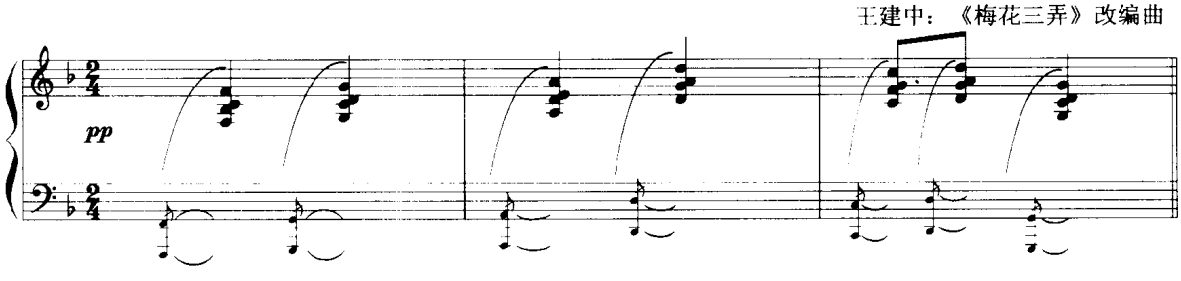
例 1071



3. 四五度和弦

由四度、五度构成的三音和弦，在我国音乐创作与理论中，常将它作为代替三和弦的和弦形态，并认为这一和弦适合于我国五声民族音调的特点。亦有称之为“琵琶和弦”，因其结构与琵琶四根弦的定音相似。因此在我国作品中这一和弦应用甚多。例 1072，乐曲一开始即以这一和弦配于旋律作连续平行，以表现民族乐曲的特色。

例 1072



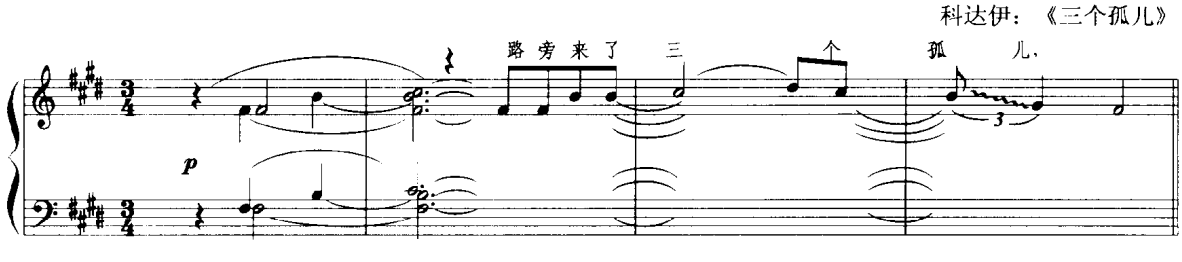
四五度和弦，包含四度、五度与大二度音程。它与四度和弦、五度和弦有密切关系，实际上也是五度三音和弦与四度三音和弦的变位形式，四度和弦与五度和弦的低音向上作八度移位。

例 1073

四五度和弦亦为五声纵合化和弦的一种形态。

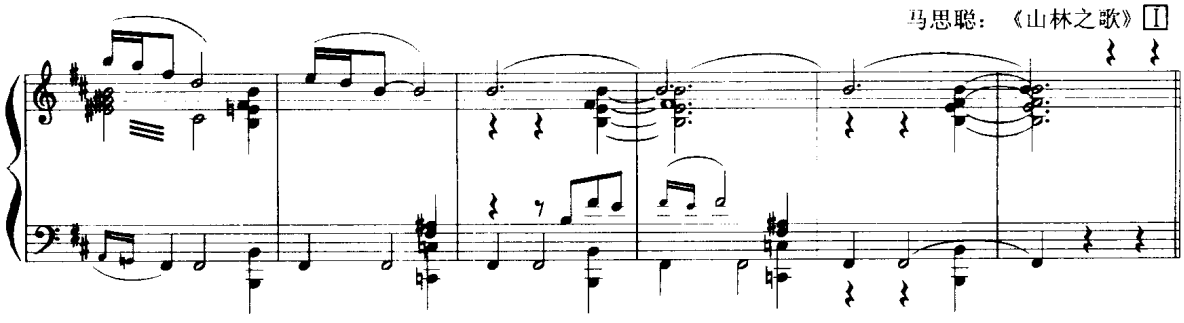
例 1074，歌曲开始的四五度和弦，是由这首匈牙利民歌旋律开始的三个音组合而成。五声旋律。

例 1074



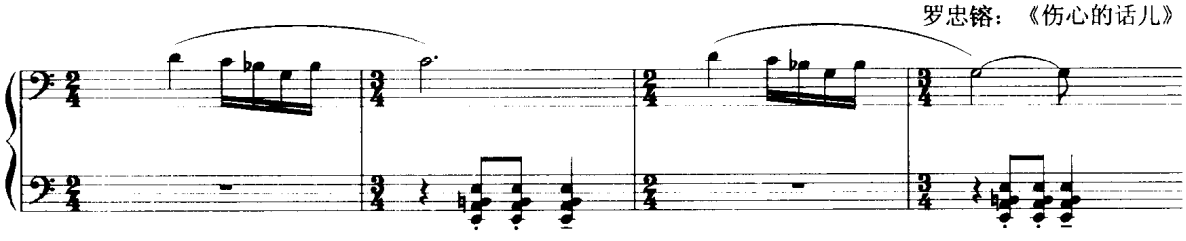
例 1075，B 小调主音上的四五度和弦代替了小三和弦。

例 1075



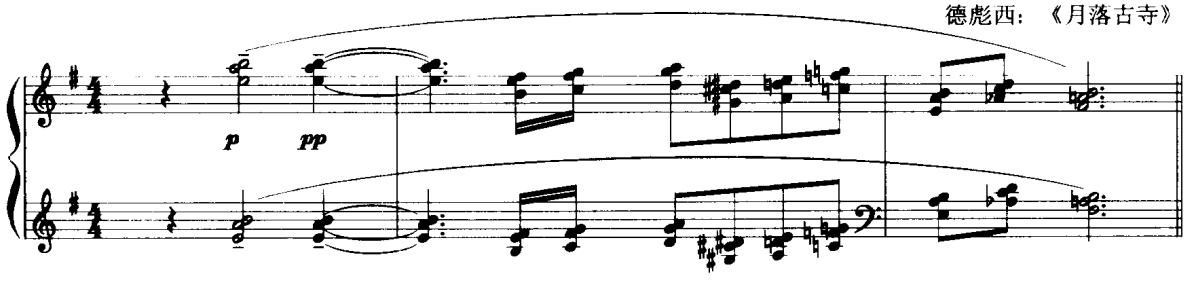
例 1076，作为背景衬托的 E 四五度和弦，与旋律并非共同的调式关系，具有复合性质，不同的色彩。

例 1076



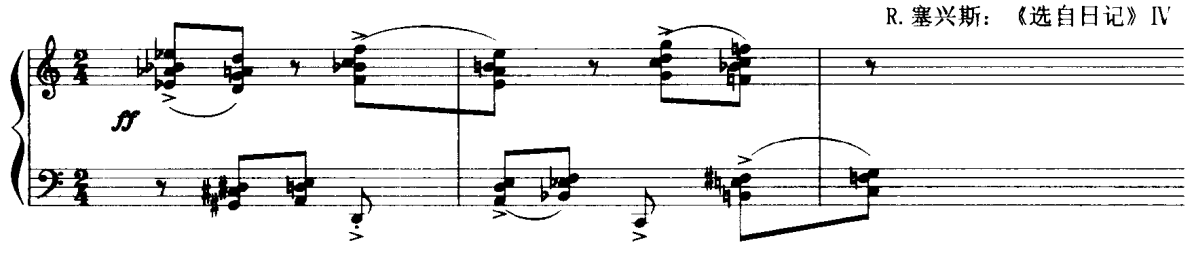
例 1077，四五度和弦伴随旋律作平行声部层的进行（最后两个和弦除外），以表达一种柔和、宁谧的气氛。

例 1077

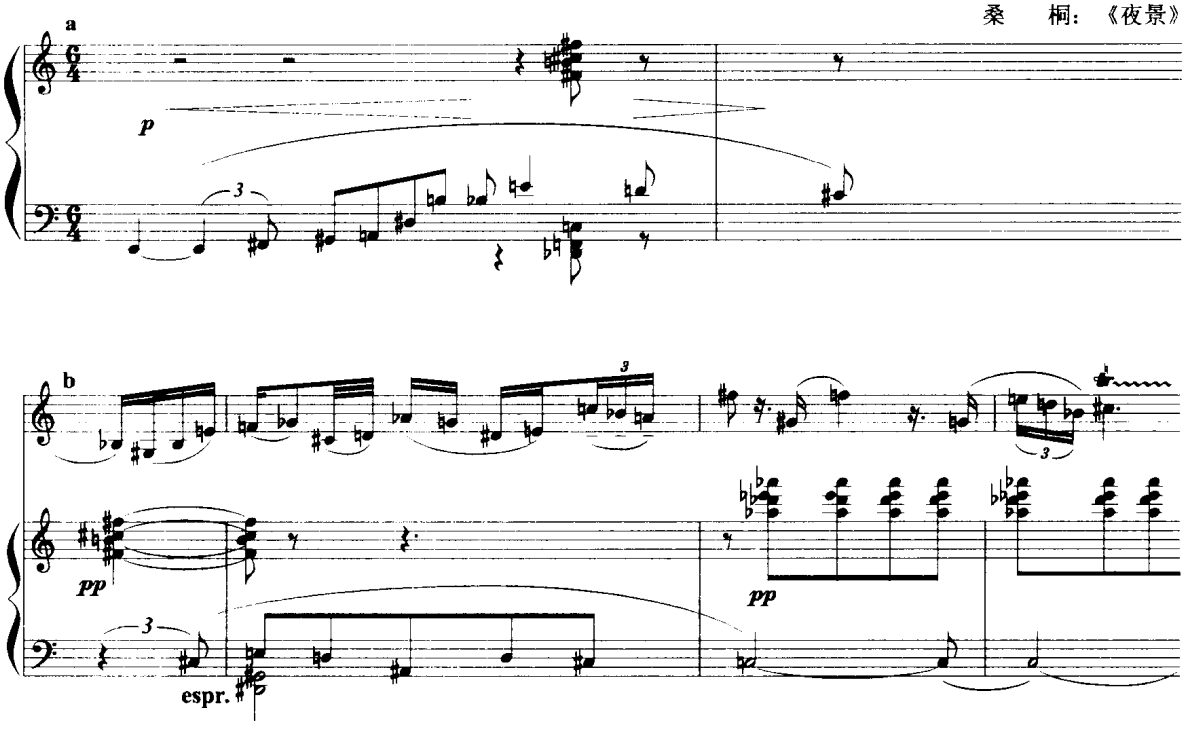


例 1078，双层次不同的四五度和弦。上方层次以级进下行方式连接两个四五度和弦，并向上作大二度模进。下方层次以半音上行方式连接两个四五度和弦，半音上行模进。这是复合的四五度和弦层次。

例 1078



例 1079



上例 1079,在无调性和声中应用的四五度和弦,作为其中的一种音响色彩。例 a 在旋律较长时值处,上方以♯F 四五度和弦与下方降 D 大三、大七和弦结合,作为衬托。例 b 节奏性的降 A 四五度和弦,在上方音区作为色彩性和声背景,以烘托淡幽的气氛。

第三十九章　和声材料与处理方法(四)

4. 二度和音

和声中的二度音程,在传统和声中,是在七和弦或九和弦的某些位置中产生,这是必须解决的不协和音程。和弦外音的二度排列,被认为是外音与解决音同时出现,效果不佳,须加避免。最初作为不解决的二度音的是附加音,在明确的三和弦基础上加上六度音、二度音等,其中附加二度音对以后的发展有重要意义。德彪西的歌曲、钢琴曲中,都有以大二度音程作为独立的和声材料加以应用的范例。以后,大二度的应用愈益广泛,并有新的创造。

二度和音从性质区分,有:

(1) 附加音式。这是在明确的和弦结构基础上所添加的二度音。

(2) 独立的音响材料。二度音本身作为一种和声材料,自由运用。

(3) 二度叠置和音。如同三度叠置一样,以二度音程作多层叠置,自三音以至更多的叠置,形成通常称为"音群"、"音块"或"音串"的和声组合形态。

(4) 大二度和音与小二度和音。二度有大、小之别,最早应用的二度和音为大二度,以后亦用小二度和音以增强其尖锐性,并表现某些特殊效果。大二度和音的连续叠置可形成全音阶,小二度和音的连续叠置可形成半音阶或部分半音阶。亦可采用大、小二度混合应用或混合叠置的方法。

(5) 自然音二度和音与半音阶二度和音。二度和音可建立在自然音阶基础上,形成自然音体系的二度和音。亦可建立在半音阶基础上,半音阶的各级均可作为二度和音的组成音。

从二度和音的处理方法来区分,可有:

(1) 作为衬托性、背景性和声音响材料。

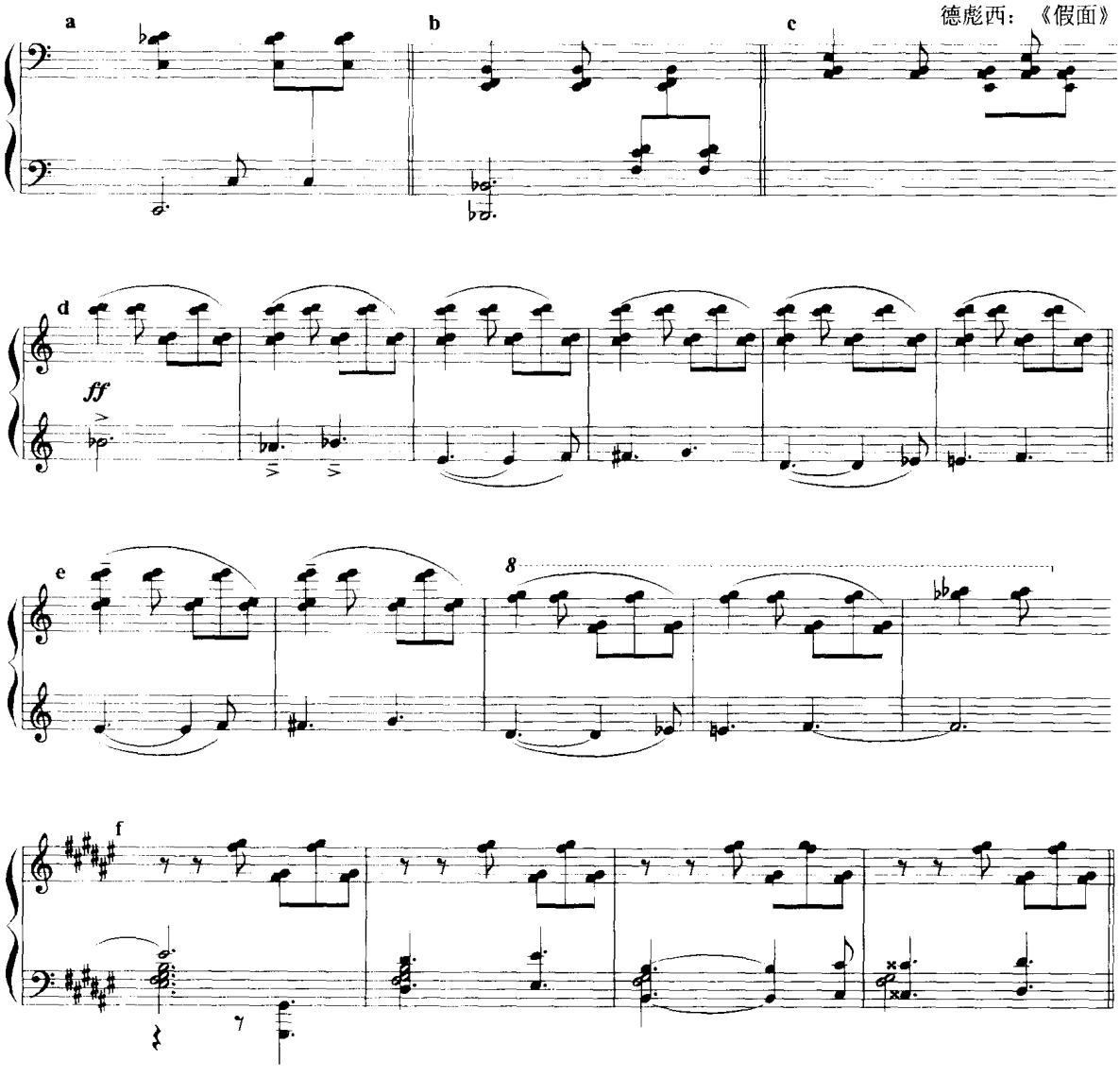
(2) 二度旋律声部层。伴随旋律或流动声部作二度平行的声部层。

(3) 核心和声材料。以二度或二度叠置和音作为作品中或作品片断的主体和声材料,或作为和声的组成部分。

下面我们可从一些乐例中看到二度和音的处理方法。

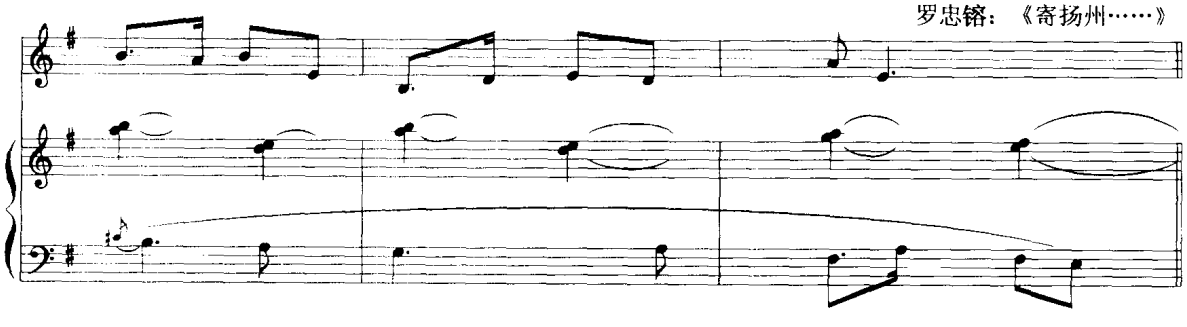
例 1080 选自德彪西的钢琴曲《假面》,这首乐曲中有五度和弦、二五度和弦、四五度和弦,其中突出的音程是大二度音程。有小七度形成的大二度(见例 a)、有附加音形成的大二度(见例 b、c),并形成二五度和弦、四五度和弦。在插段旋律(在下方声部)处,上方有持续的 CD 大二度音作节奏性衬托。有趣的是下方旋律中有瓦格纳《特里斯坦》中"渴望"动机的半音上行旋律(见例 d 第三小节起),似是借此描绘求爱表演。例 e,则是上方大二度音逐步向上移高。降 G、降 A 等音为♯F 与♯G,转入升 C 大调的调号(见例 f)。这里出现了升 C 的属七—十三和弦,上方大二度音由属音(♯G)与其小七度音构成。

例 1080



这些大二度音，都作为衬托性的音响效果处理。自然音范围。例 1081，钢琴部分高音区的大二度是声乐旋律与伴奏的低音部旋律的和声色彩衬托。

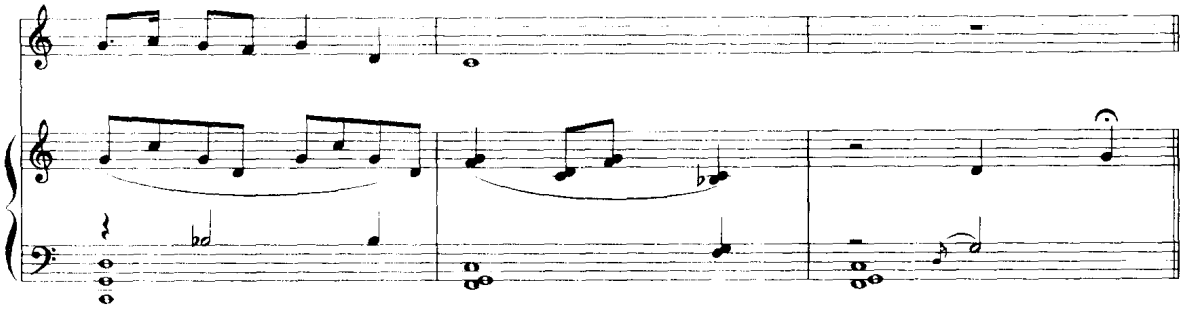
例 1081



例 1082，伴奏过门的乐句，以大二度伴随进行。从含降 B 音的 C 五度三音和弦（下方为五度叠置，上方为四度进行）开始，结束在 F 二五度和弦，避免了三度音。此和弦以五度四音和弦：F—C—G—D 为基架，属五声化和声方法。

例 1082

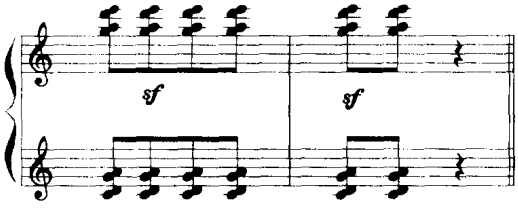
马思聪：《流浪之歌》



例 1083 是由五声音阶五个音组成两对相隔五度的大二度音程的和音，它是和声性的，具有敲击性效果。

例 1083

《小宇宙》作品122

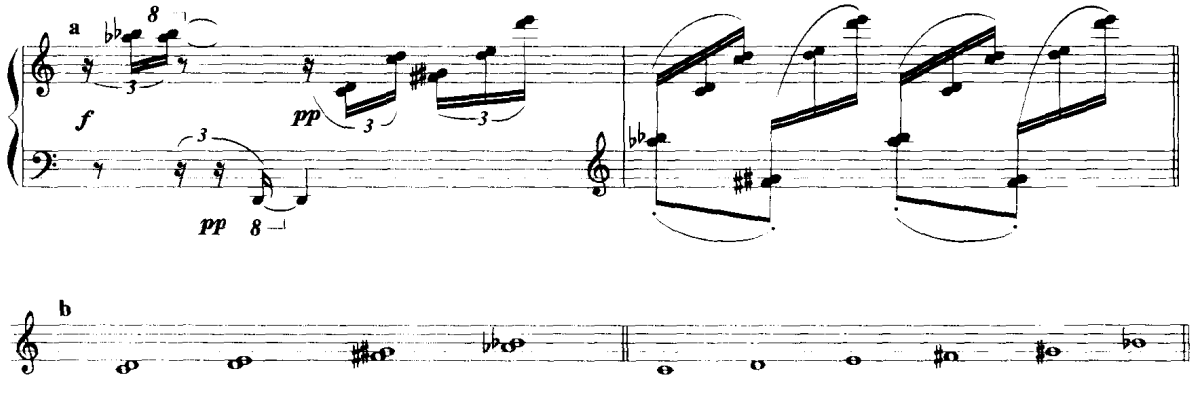


下面两例都是全音阶基础上的大二度和声

例 1084 是德彪西《前奏曲》第 12 首（第 2 集）的片断。四组大二度音，合成为全音阶。

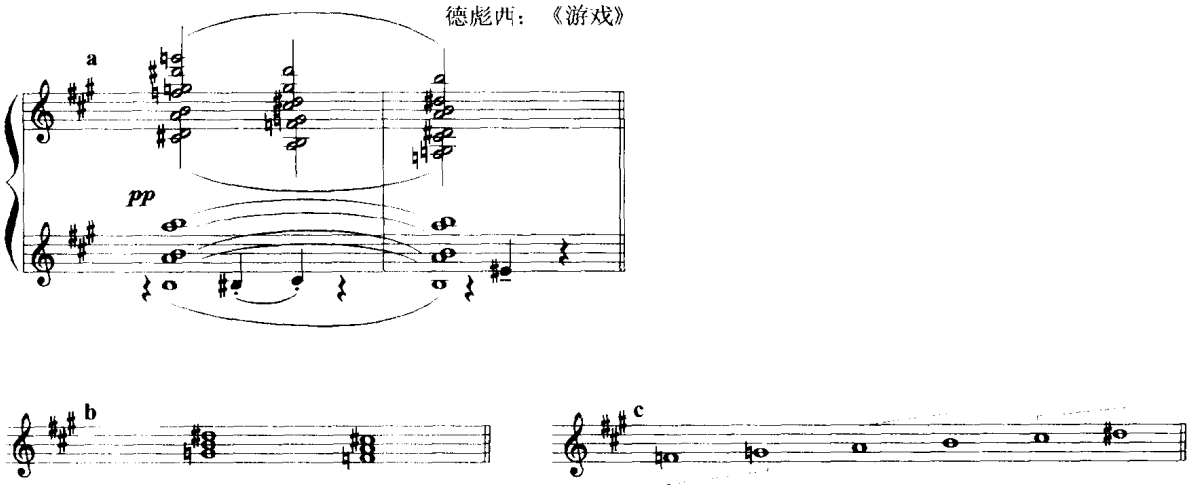
例 1084

德彪西：《前奏曲》第24首《焰火》



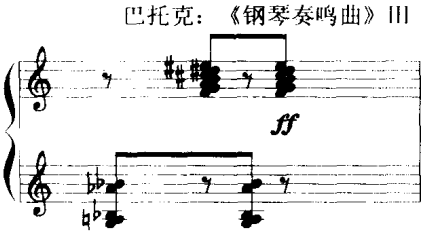
例 1085a，由两个增三和弦合成，下方作大二度排列，除内声部保持 A 与 B 的大二度音外，和弦作分解性进行，形成连续大二度平行下行。这些大二度音亦以全音阶为基础。

例 1085



例 1086，上方声部是由六个大二度音所组成的“音串”，是一个八度内全音阶各音的纵合，具有敲击性效果。

例 1086

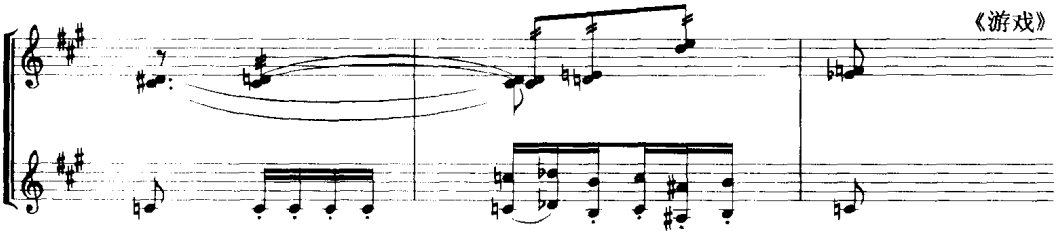


上述数例表明大二度和声与全音阶的密切关系。

以下数例显示大二度的半音关系。

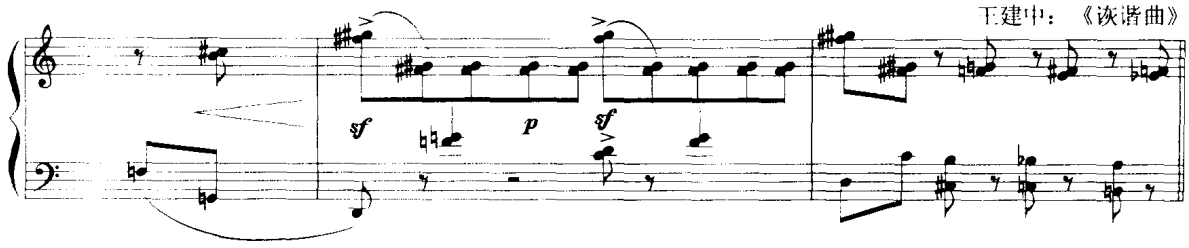
例 1087，包含两个层次，上方是从♯C、♯D 大二度音开始作大二度半音上行的进行。下方层次是从 C 音开始的半音倚音性旋律进行。

例 1087



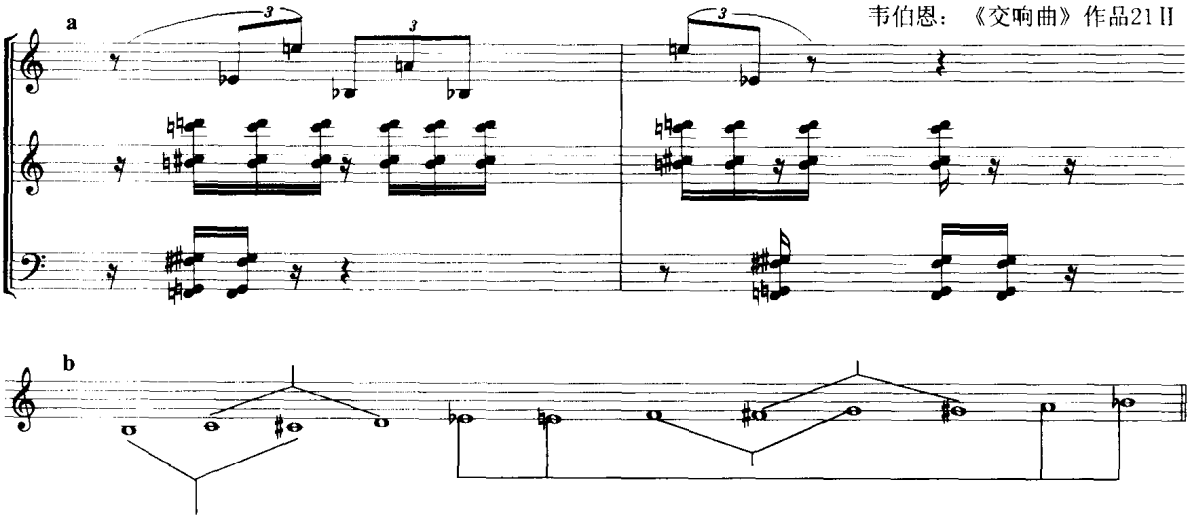
例 1088，以大二度和音的半音倚音性和级进性下行为和声特点。例中最后三拍下方声部变位为小七度半音下行。在这一片断中包含了十二个半音。

例 1088

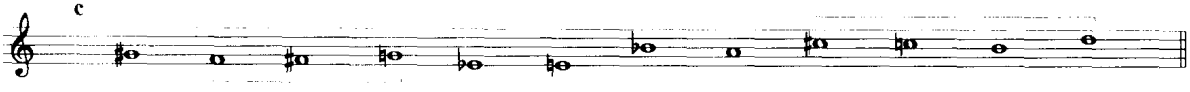


例 1089，上下两个大二度和音层次，上方 B♯C 与♮CD 相隔小九度同时结合，下方 FG 与♯F♯G亦相隔小九度相结合。在二度和音的空间，有单音的声部进行，其音程为增八、增四、大七度跳跃。整体构成为十二音音阶。

例 1089

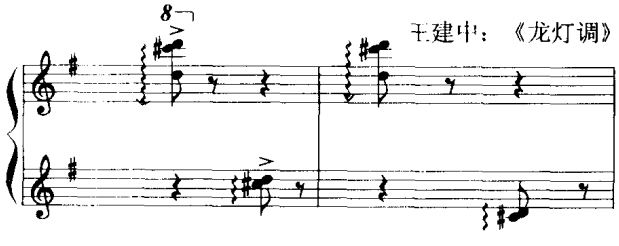


这首乐曲为序列音乐，它的十二音序列的基本形式为：



大二度的音响平顺，小二度的音响尖利，作品中常用小二度的特殊音响模拟某种生活中的音响，描绘紧张、刺激或神秘的情景，表现不安、激动、诙谐、讽刺等情绪以及营造某种特殊的气氛等。例 1056，模拟了打击乐的音响。

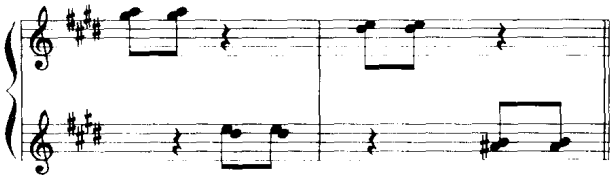
例 1090



例 1091 似乎是马铃叮当的声音。

例 1091

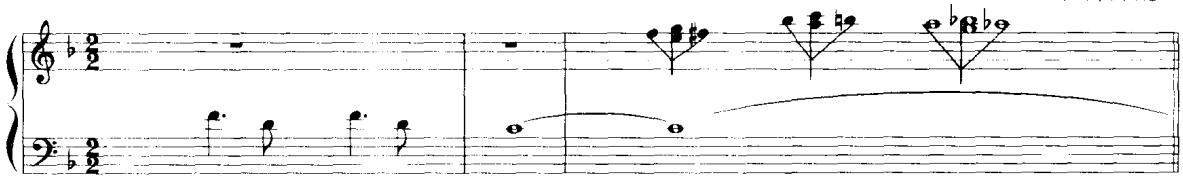
丁善德：《儿童钢琴曲八首》之6《马帮来了》



例 1092,模拟了鸡声高鸣的音响。半音的四音叠置,增加了半音音响的浓度。

例 1092

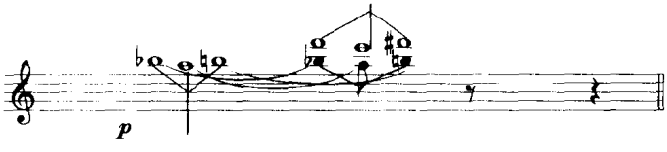
汪立三：《兄妹开荒》



例 1093 是以弦乐泛音演奏的小二度三音叠置。在其上方五度又叠置一个小二度三音音响。

例 1093

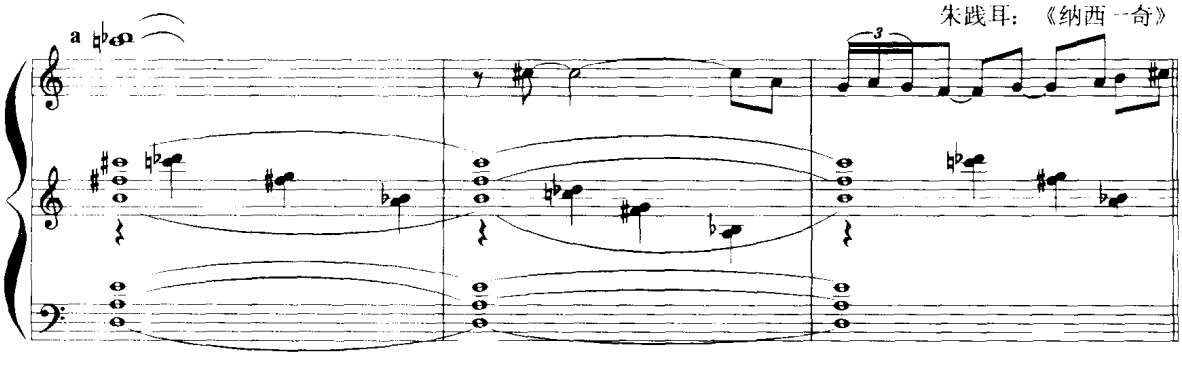
许舒亚：《小提琴协奏曲》



例 1094a,有三重层次：旋律是全音阶进行;和声背景为 D 音上五度叠置六音和弦;点缀其间的是减三和弦分解的小二度进行。这三个层次融合了三种不同因素：自然六声音阶的和声背景;减三和弦、小二度的(半音化的)音响,它们合成小二度与大二度相间的六声音阶(八声音阶的"次音组",见例 b);全音阶的旋律。三者结合,创造了神奇美妙的效果。

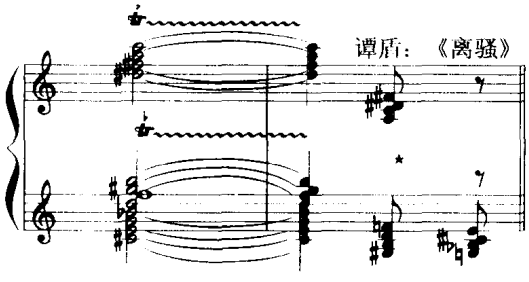
例 1094

朱践耳：《纳西一奇》



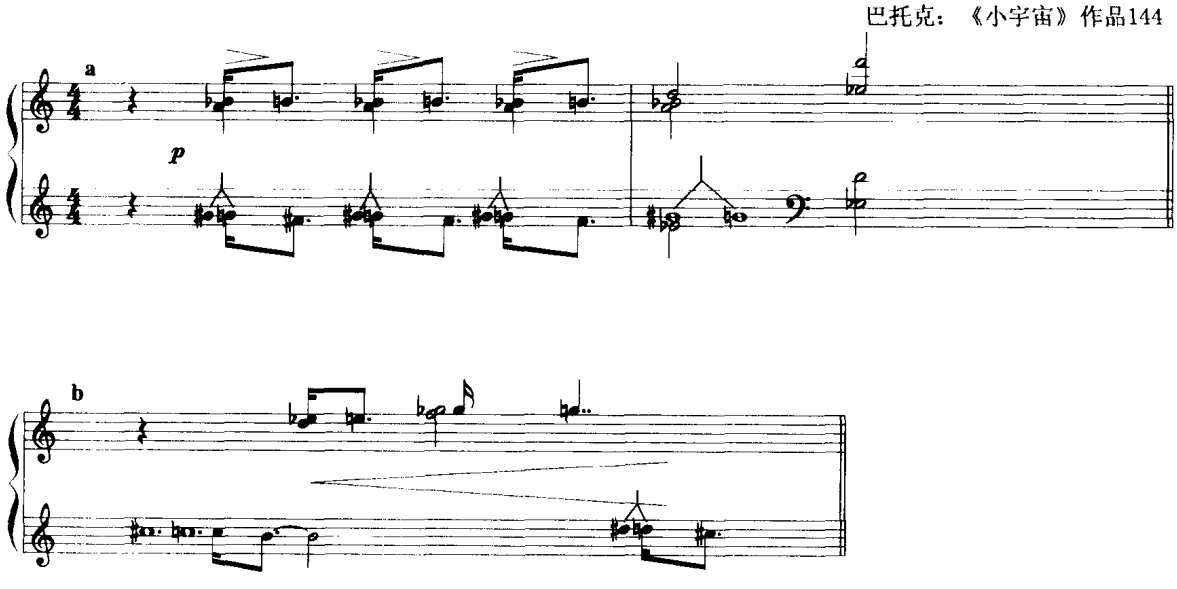
例 1095,通过三个减七和弦的叠合,形成十二个半音叠置的和音。开始处上方两个减七和弦在排列方法上形成小二度的叠置,★号处,作密集叠合排列,形成半音阶小二度的完整叠置。

例 1095



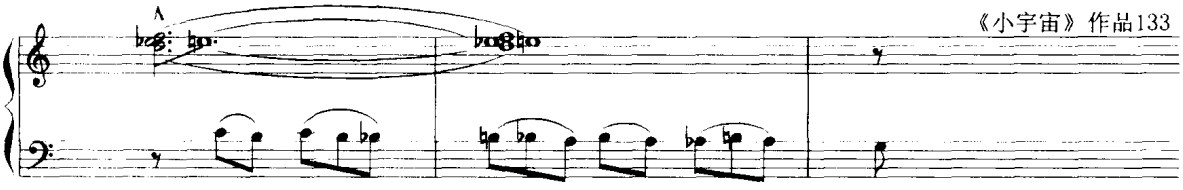
例 1096 是巴托克专为小二度和大七度而写的一首乐曲的片断。例 a 第 1 小节是半音叠置的六音和弦。例 b 中的半音先后叠置,涉及自 B 至 G 之间的八个半音。

例 1096



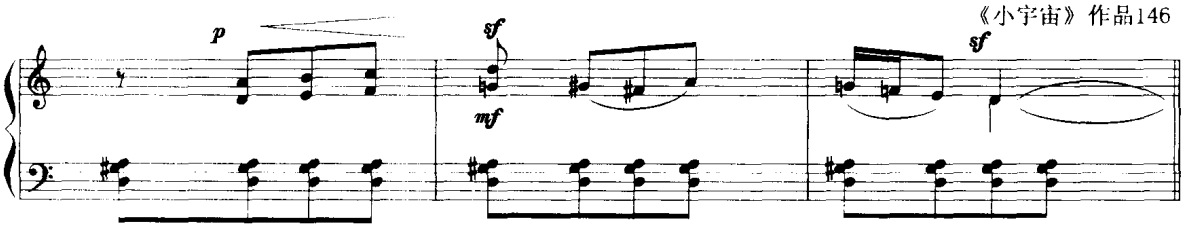
例 1097,上方以四音的小二度叠置和音作为和声背景,下方为半音进行的旋律声部。这是《小宇宙》第 133 首中间段落的片断。中间段落先以单音(D 音)为背景,衬托半音下行的旋律。逐步在上方增加小二度音,至此处为四音的小二度叠置,结束这一段落。

例 1097



由增四度与五度构成的和弦,既有四五度和弦特点,又含有小二度音程特点。见例 1098。

例 1098



现将二度和音与音阶特点方面的关系作一概括如下:

(1) 大二度叠置的和音,在三音以内者与自然音阶或全音阶次音组有关。四音以上者与全音阶或其次音组有关。

(2) 小二度叠置的和音,三音以上者与半音阶或其次音组有关。

(3) 大、小二度混合叠置的和音,与自然音阶、八声音阶或其次音组有关,亦可与某些特殊音阶有关。

四、附加音和弦

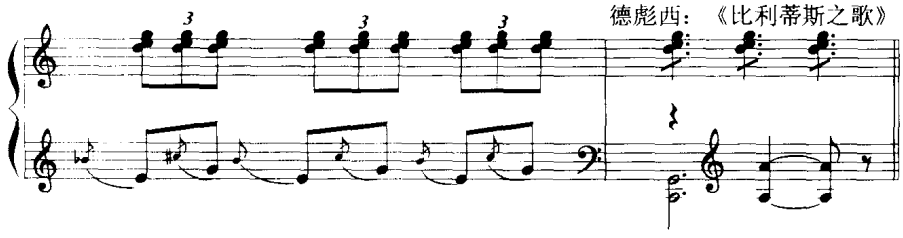
19 世纪末以来,为了加强不协和音的应用、增加和声的色彩、浓度与表现作用,同时不改变原有的三度叠置的和弦结构形态,作曲家们采用四种方法:1. 增加三度叠置的音。2. 扩充变音和弦的范围。3. 增强和弦外音,特别是强拍和弦外音和自由音的作用。4. 添加非和弦结构内音,称为"附加音"或"附加音和弦"。本节介绍附加音的应用。

附加音与和弦外音均非和弦结构内音,但两者性质不同。和弦外音具有进向和弦音的特点,有流动的性质,是一种过程性不协和音。附加音则虽为添加之音,亦非原和弦结构内音,但它是这一和弦的组成成分之一,无流动或解决的倾向,具有独立的、静止的性质。前面讲述过的二度和音,部分即属于附加音性质。在德彪西、拉威尔等作品中,可看到诸如六度音、二度音以及其他各种附加音的应用。如果没有附加音,他们的和声将失去许多奇妙的音响与色彩。

最早应用的附加音是六度音,其后二度和音的广泛应用,对附加音手法的发展起了重要作用。以后,附加音的范围有新的扩展,变音的附加音增添了更为丰富的色彩。

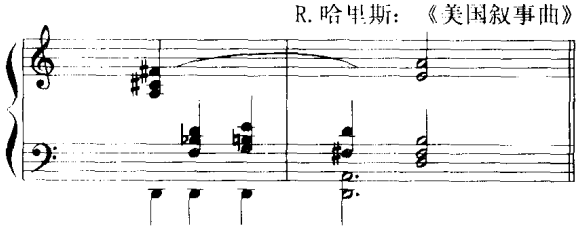
例 1099 最后是 C 大三和弦附加了大六度音与大二度音的和弦。

例 1099



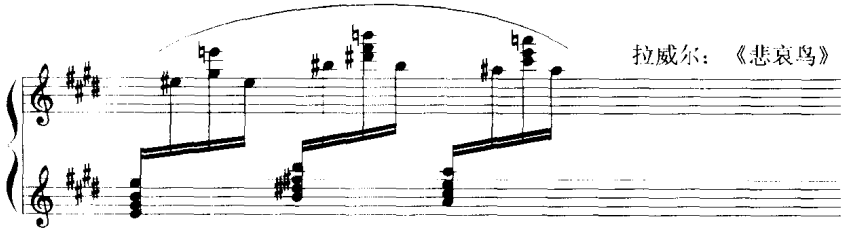
加六度音与二度音的和弦是五声音阶纵合化的和声结构。这种附加音和弦极为常见。例 1100，五声化的旋律，最后和弦是 D 大三和弦，有附加大六度与大二度音。

例 1100



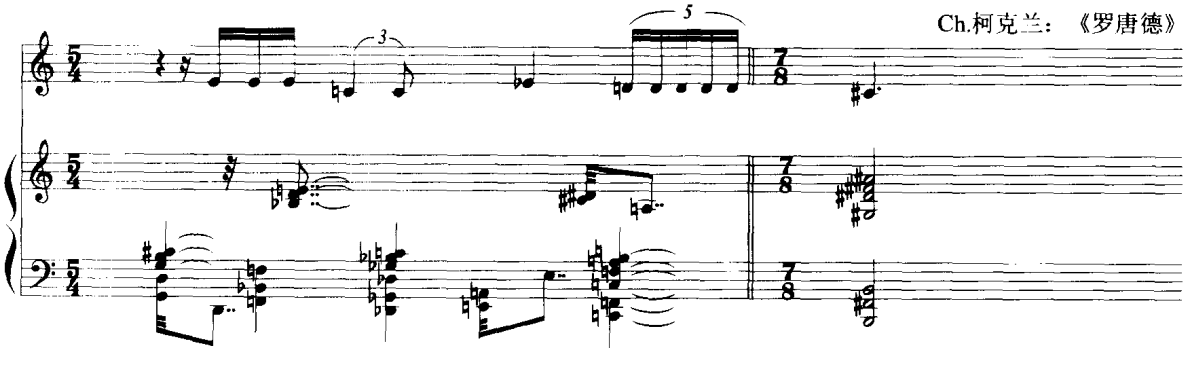
例 1101 是附加有增八度音（或等音为小九度）的大三和弦的连续平行。

例 1101



例 1102 第一小节是附加增四度音的大三和弦第二转位形式，连续进行。低音为：D—F—♭D—E—C，小三度上行与大三度下行的反复。

例 1102



例 1103

拉威尔：《钟之谷》

上例，选自拉威尔《钟之谷》的片断，全曲的开始处与结束处都是♯G—B—♯C—E—♯F 的五声化和声音型。此例为开始处第 6 小节起，其中加入的♯E 与低音的♮G 音，增加了钟声的效果。这两个音从和声的组成关系分析，都是附加音性质，它们持续了六个小节。

例 1104 是勃洛赫《小提琴、钢琴奏鸣曲》的结束和弦，在降 B 小主和弦上，添加有大六度音和高音区的、由大七度与增四度音构成的五八度和音。

例 1104

勃洛赫：《小提琴、钢琴奏鸣曲》

例 1105 的作品，在前面特殊音阶部分已曾提及。这一最后结束和弦，实为降 E 小主和弦附加有四度、大六度与大七度音的和弦。这些附加音既来自特殊音阶，又使和声富有神奇色彩。

例 1105

德彪西：《为埃及人》

附加音虽有多种多样的附加方法，但必须明确保持它基本的和弦结构，三和弦、七和弦或其他熟悉的和弦结构形态。

第四十章　和声材料与处理方法(五)

五、复合和声或复合和弦

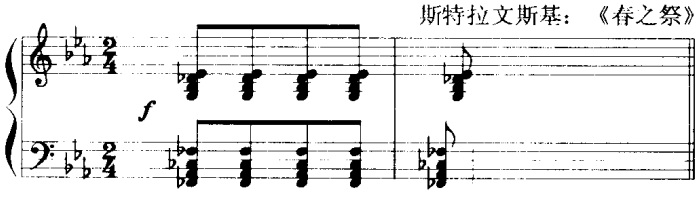
在近代音乐中,和声纵向结构的一个新发展就是使用复合和弦,它由不同和弦同时作纵向结合而构成。这种情况从古典时期起即已存在,但那时主要发生在持续音、和弦外音与七和弦、九和弦的排列位置时,并且是有局限的,在一定时间内得到解决的,但它们启发了近代复合和声的应用。近代音乐中的复合和弦是一种独立的、自由的、按照作品本身所需要的音响要求、织体层次、和声语言的逻辑性和规律性而使用的和声处理方式。复合和弦的应用增加了和声的层次、扩大了和声的空间,使和声的音响、色彩和紧张度得到变化和加强。

复合和弦是指个别和弦的复合状态,但在应用中,常不仅是个别的复合和弦,而是和声进行中的复合和声层次,故可总称为复合和声。

复合和弦的每一组成和弦须有明确的结构,不论是三和弦、七和弦或四度、五度和弦等,都可作为明确的和弦结构形态而成为复合和弦的一个组成部分。

复合和声的处理,在织体上需有不同的层次,各个层次需有各自的规律性进行。各层次的和弦时值不同、节奏不同,可使织体层次更为清晰。每一层次的音区有相当距离者,亦能使不同层次的作用更为明显。根音关系愈远者,亦愈能显示复合和声的作用。有时,复合和弦的节奏相同,音区亦近,即依赖于和弦关系的远近来区分复合和弦。例如下例为著名的斯特拉文斯基《春之祭》中的复合和弦,作者为了使此处节奏强烈、音响粗犷,采用同节奏、密集位置的处理,但因其中两个和弦各自结构明确、关系较远,故仍具复合和弦的作用。在乐队曲中并可具有不同的音色。例 1106。

例 1106



上例下方为降 F 大三和弦(等音为 E 大三和弦),上方为降 E 属七和弦第一转位,根音相差半音。

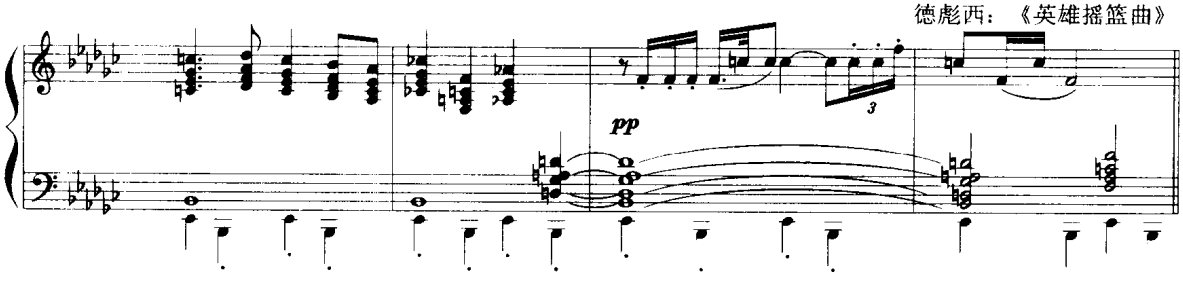
复合和声的每一层次可有相同的和弦结构,亦可由不同的和弦结构所组成。复合的状态可有旋律与和声作简单的复合以至多层次的、远关系的复杂结合。

复合和声可有以下一些常用的方式:

1. 在持续音或持续和弦基础上的复合。这是最早发生的和声复合化方式。在近代音乐中,

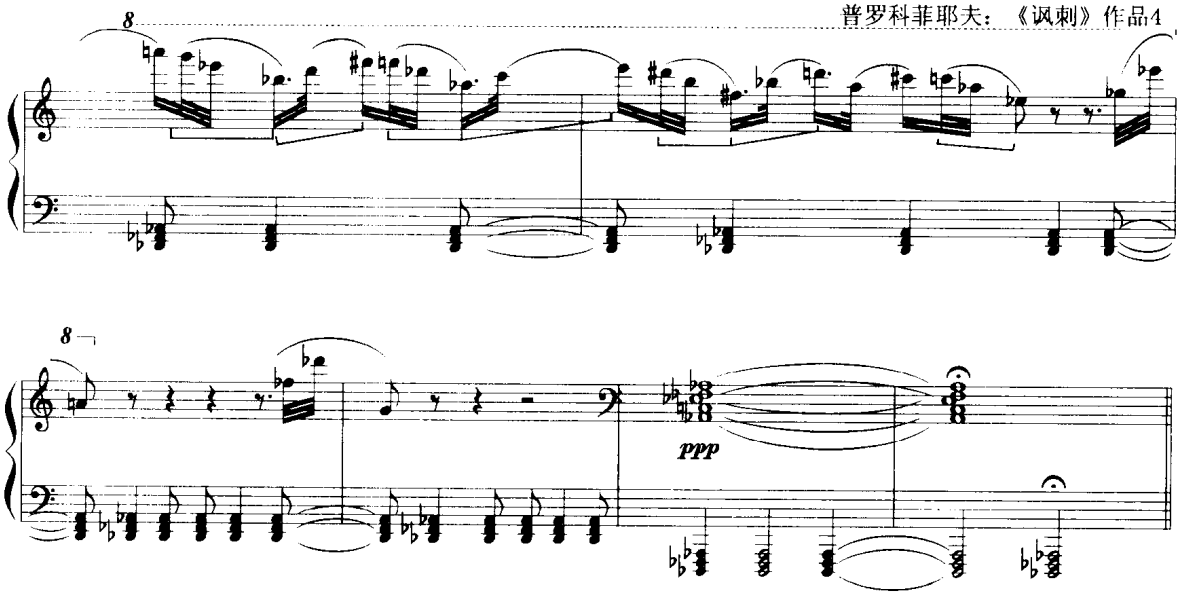
仍采用这种处理方法,只是和声的结构更为复杂。在主或属持续音或主、属同时的持续音上发生复合和声是很早即已发生的现象。例 1107 是德彪西《英雄摇篮曲》的片断,在降 E 小调(多利亚调式)主属持续音上的复合和声。上方和声包含了旋律的平行三和弦的和声层、变音和弦;在后两小节的 F 大调旋律(号声音调)中存在复合调性。

例 1107



例 1108 是在持续的降 D 小主和弦背景上与具有分解和弦性的旋律形成复合和声。旋律中的分解和弦经过了降 E 大三和弦、降 B 增三和弦、接着是这一和声进行的模进:降 D、降 A、B、升 F 至降 A 大三和弦,以后又变为减三和弦的分解。最后结束在降 D 小主和弦与上方有附加小六度音的降 A 大三和弦相结合,这是五度关系三和弦的复合。它可以作为九和弦结构,但由音区上的分离、节奏上的不同处理,形成两个和声层次,两个三和弦的复合结构。

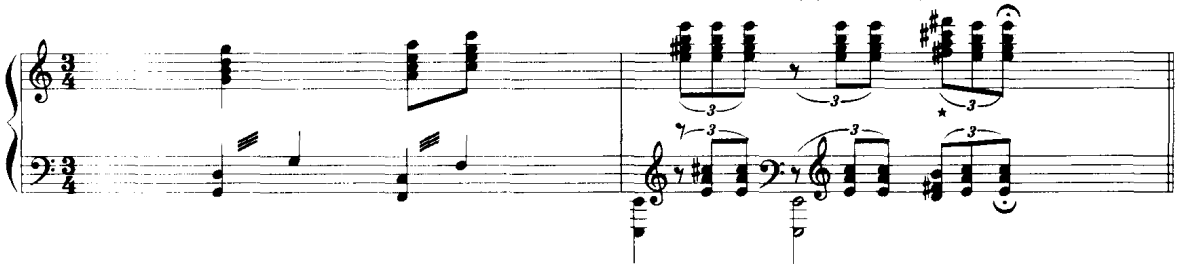
例 1108



2. 由和弦外音所形成的复合和声也是由来已久,例如在主和声上的倚音性属和弦或下属、Ⅱ级和弦是常见的处理方法。例 1109,第 2 小节中先有 A 大四六和弦与 E 大三和弦的复合,在星号处,两者各增添了倚音和弦,形成新的复合和弦,下方 B 六和弦与上方升 F 小三和弦的复合,加强倚音和弦的紧张度。

例 1109

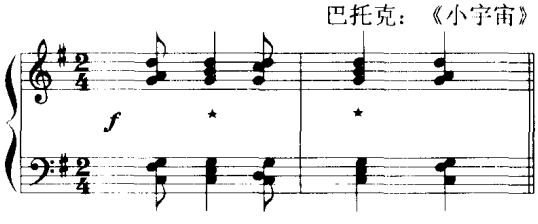
桑桐：《一个共产党员的“自白”》



3. 由高度叠置的不协和弦作分散排列而形成复合和弦，这在 19 世纪中叶后，已见应用。在近代音乐中还可看到这种状况。例 1110 是《小宇宙》中第 122 首的开始，其中有两个和声层次，有四、五度（包括二、五度）和弦的复合。由于两外声部各保持五度不变，内声部作反向级进进行，在星号处形成相隔十二度的两个三和弦的结合，合起来是三度叠置的九和弦。

例 1110

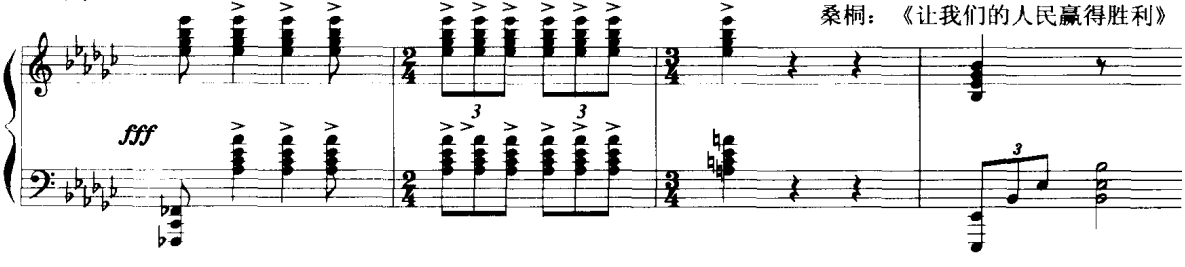
巴托克：《小宇宙》



例 1111 是降 F 音（降 E 小调的降Ⅱ级）上的十一和弦，分为三个和声层次：低音是降 F 五、八度和弦，中间是降 A 上的小三和弦层，下属和弦。上方是主和弦层次。合起来是降Ⅱ级上的十一和弦，现分为三个层次的复合和弦。第 3 小节的和弦是降 E 小调重属Ⅶ减三和弦与主和弦的复合，增加其倾向性与紧张性，解决至主和弦，引出歌声部分。

例 1111

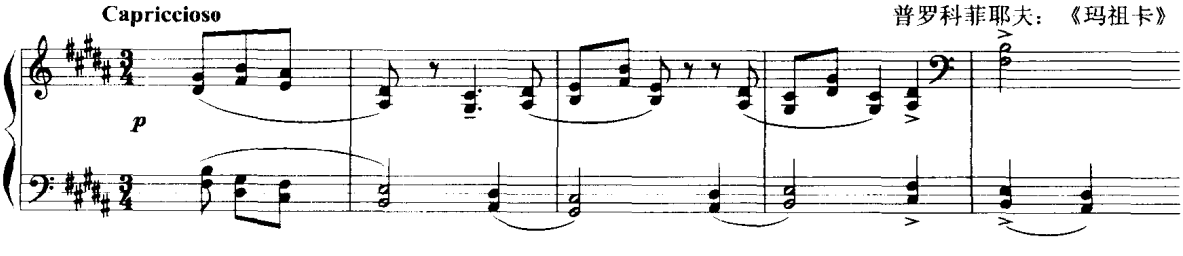
桑桐：《让我们的人民赢得胜利》



4. 由不同声部层作复调化的织体处理而形成复合和声层是近代音乐中新的创造，由线条性复调发展而成为声部层或和声层性的复调。

例 1112

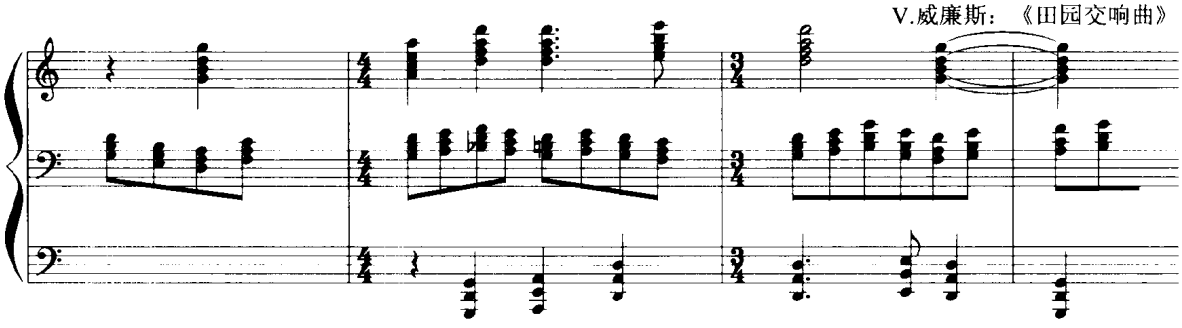
普罗科菲耶夫：《玛祖卡》



例 1112 是两个四度平行的声部层的结合,主旋律在上方,下方是衬托性的复调化声部层。

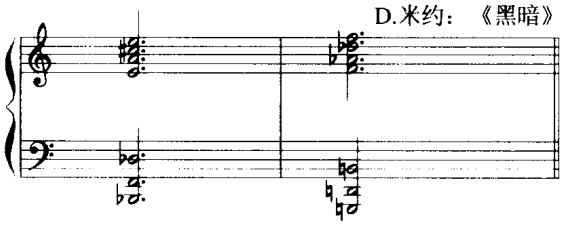
例 1113 有三个和声层次,上方是主题的平行三和弦和声层。下方是相隔二拍的模仿声部,五八度和声层。中间是流动的平行三和弦和六和弦的衬托性复调化和声层。

例 1113



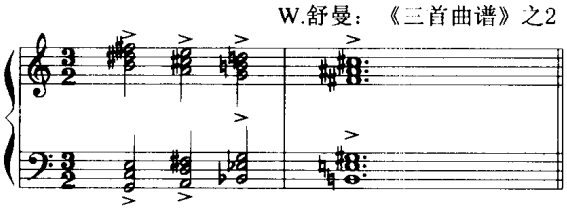
5. 由不同的和弦——垂直式或分解式——结构形态或关系较远的和弦所组成的复合和弦或复合和声层次,是近代音乐中复合和声的主要方式。例 1080,上方层次从 A 大三和弦进向降 D 大三和弦,下方层次从降 B 小三和弦进入 G 大三和弦。其中升 C 与降 D 为同音。

例 1114



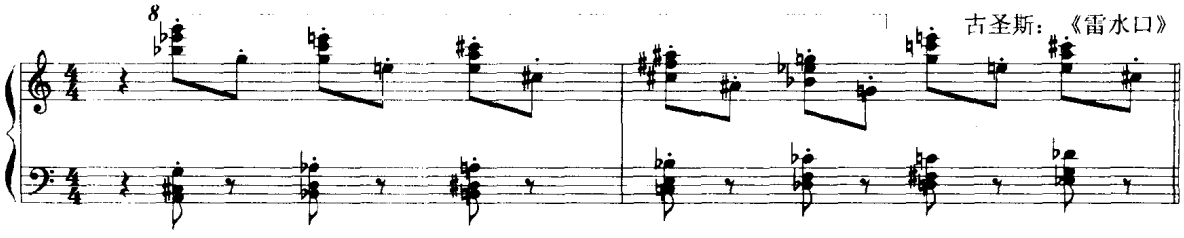
例 1115 为上下两个和声层次,作反向级进。和弦的根音不同,位置不同:上方为大三和弦原位,下方为大四六和弦。形成时值相同的两个复合和声层。

例 1115



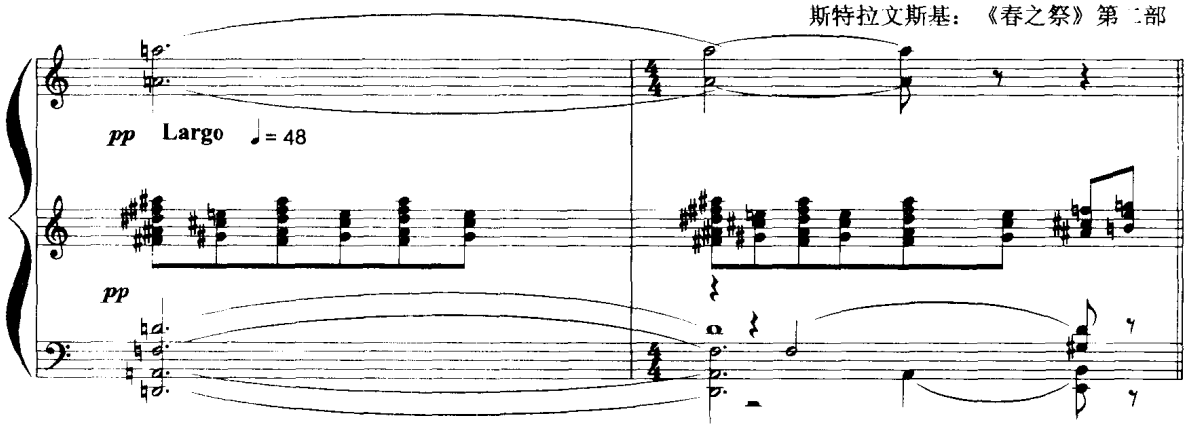
例 1116 是由上方第一转位的大三和弦作连续小三度下行的和声层次与下方省五音属七和弦半音上行的和声层次相结合。

例 1116



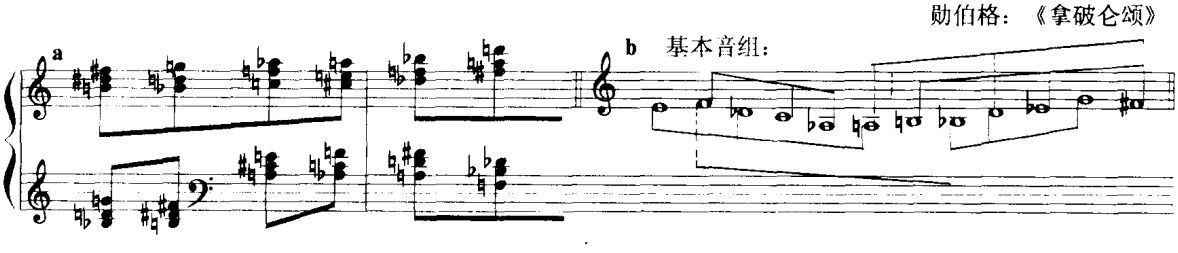
例 1117 是《春之祭》第二部引子的开始处。长时值开放式排列的 D 小三和弦由四支圆号奏出，上方 A 音八度由双簧管奏出。它们与流动声部(由长笛与单簧管奏出)的和声构成复合。流动声部的和声是升 D 小三和弦与升 C 小三和弦，是 D 小三和弦上下相隔半音的和声。营造了祭献少女的氛围。

例 1117



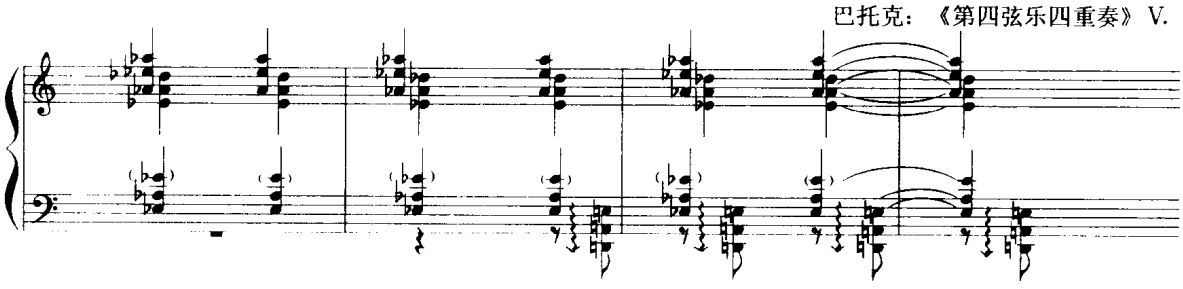
下例是序列音乐中复合和声的例子：勋伯格《拿破仑颂》的片断。这是序列音乐中三和弦式的纵向结构，两个和声层次。其序列的基本音组见例 b，可组成多个三和弦，原位的或转位的。上方层次四个三音和弦构成十二音，下方层次同为这四个和弦，但上下位置前后交错。第一拍上的和弦是基本音组后六个音的纵向组成。后一拍上的和弦由基本音组前六个音所纵合。而第二小节中的和弦则由跨前后六音组中的音所纵合(见例 b 中虚线所示)。

例 1118



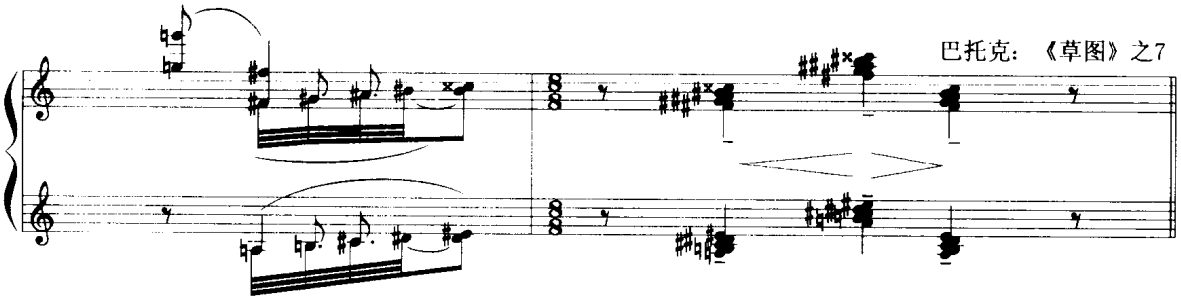
例 1119 是相隔半音的五度和弦与四五度和弦的复合。但并非同时出现，而是相隔半拍以向下琶音的方式结合。

例 1119



例 1120 是两个相隔大六度的全音阶和弦(实际相差半音)的复合，形成十个音合成的“音串”。

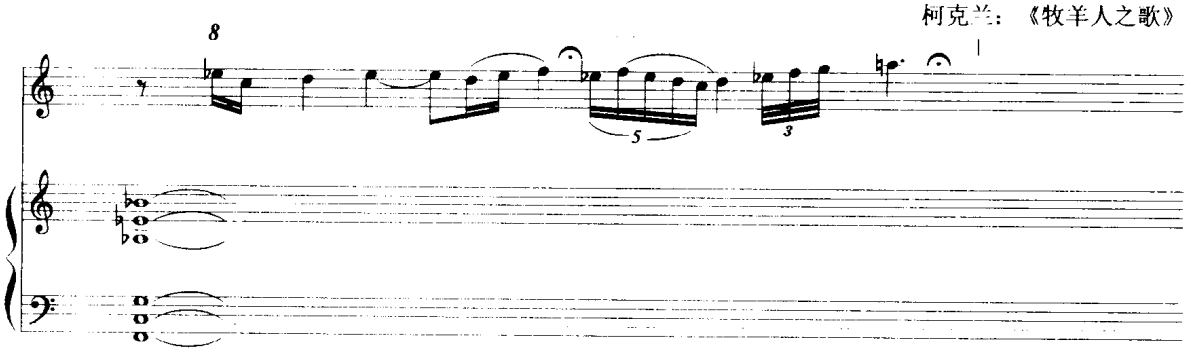
例 1120



6. 由更多的或各类不同方式的层次所组成的复合和声。下面略举两例。

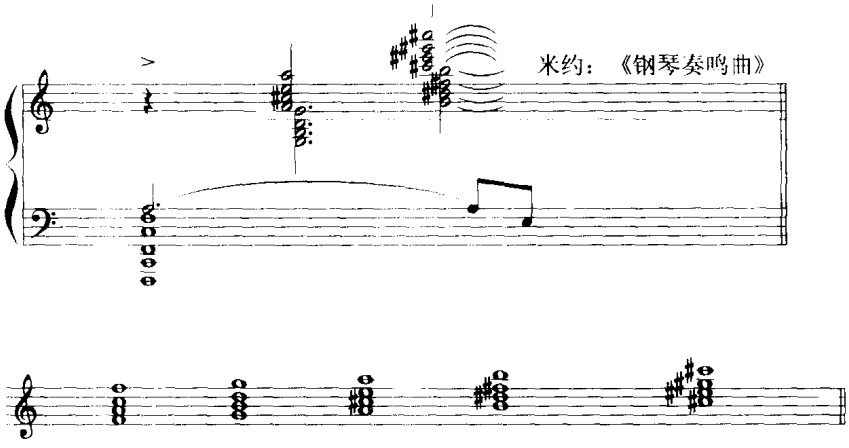
例 1121，由两个相隔小十度的双五度和音构成长时值的复合和声背景，高音区是降 E 利底亚调式的独奏旋律，形成旋律与和声背景的复合。和声背景的两个五度和弦，按音阶排列，为一自然六声音阶，看似复杂而实际单纯。

例 1121



例 1122 是多层次和弦的复合，共有五层大三和弦先后进入，形成高度复合。每层和弦各高一个全音，因此形成全音阶五个音上的大三和弦的复合，这是很富特色的复合和声处理方法。

例 1122



复合和声尚有许多处理的可能，不能一一列举。复合和声的进一步发展是双调性和多调性。

第四十一章　和声材料与处理方法(六)

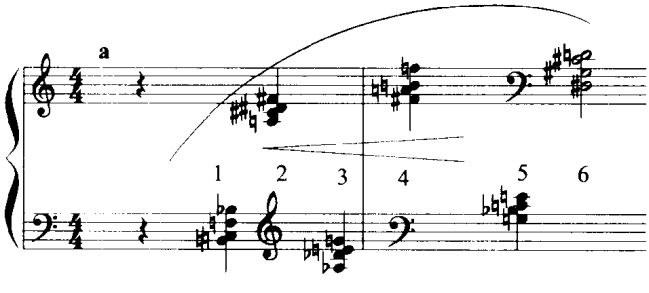
六、序列和声

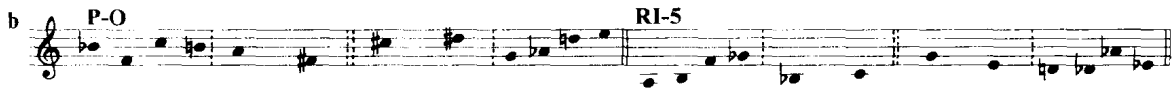
序列音乐中,每首作品有自己特定的音列,这一音列是乐曲动机、主题、旋律、声部、和声以及乐曲整体发展、构成的依据。序列本身是横向性的、按先后次序排列的单声音列,无论是原型、倒影、逆行、逆行倒影以及它们的移位,都是横线形态。但在多声部写作中必然产生纵向的结合,形成和音形态,亦即序列的纵合化形态。这类纵合和音,并无固定的和声结构,而是千变万化,是作曲家根据自己创作的意愿与需要,在序列的范围内,进行各种可能的组合。在纵合成和声形态时,序列的程序亦并不完全不变,因此,序列音乐的和弦形态,花色繁多,无法归纳。但它的和弦形态与自由无调性的和弦形态基本相同,只是序列音乐的和声要受序列的制约。从和弦的音程结构方面观察,最常用的音程是小二度、增四度(减五度)、大七度、减八度、增八度、小九度等。有时作曲家会特意应用某些单纯的和弦形态,如三和弦等,但亦常掺入其他音或和弦,或添加复合层次,消除其导致调性作用的影响。用十二音序列在和声方面写作调性音乐并非不可能,但这有背于最初创造十二音序列音乐是为了进一步消除调性遗迹之初衷。国内已有书籍详细介绍序列音乐的写作方法,本书不再作专门介绍,此处只略举数例,以示序列和弦之一斑。前面例 1089、1118 均为序列和弦形态范围。

例 1123,序列以四音组和弦方式呈现,这是和弦式的进行,前三个和弦是序列原型分三个四音组的纵合处理,其中包含有小二度(第 1 与第 6 和弦)、大七度或减八度(第 1、3、4、6 和弦)、增四度或减五度(每一和弦)等音程。在和弦纵向的排列位置方面,第 6 个和弦是第 1 个和弦的倒影音程关系,第 5 个和弦是第 2 个和弦的倒影位置,第 4 个和弦是第 1 个和弦倒影位置。其中第 2 个和弦是半减七和弦的第二转位。第 5 个和弦是属七和弦的第二转位,传统的和弦形态。第 4、5、6 三个和弦是序列原型的逆行倒影移位 5。

例 1123

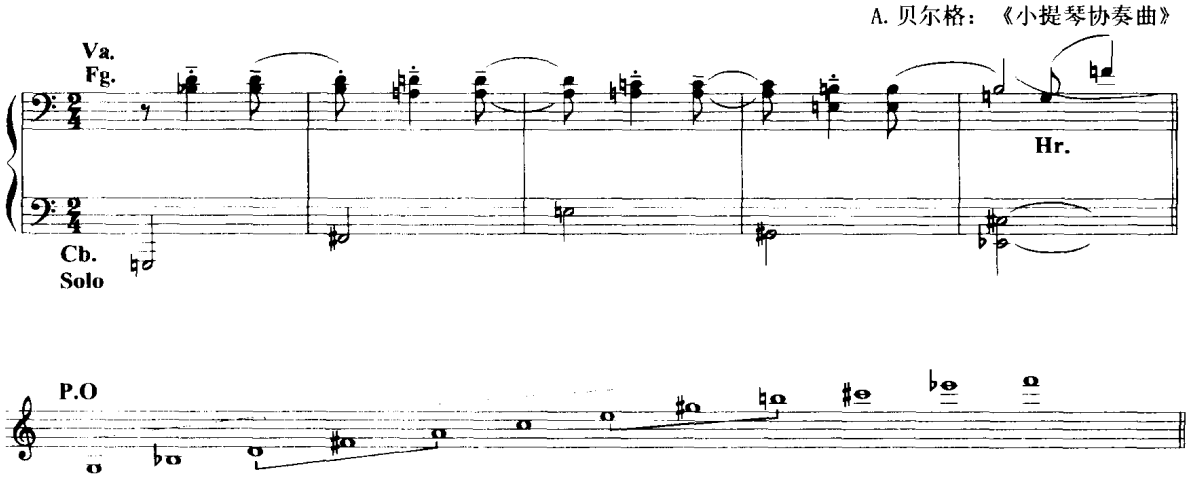
勋伯格:《钢琴曲》作品33a





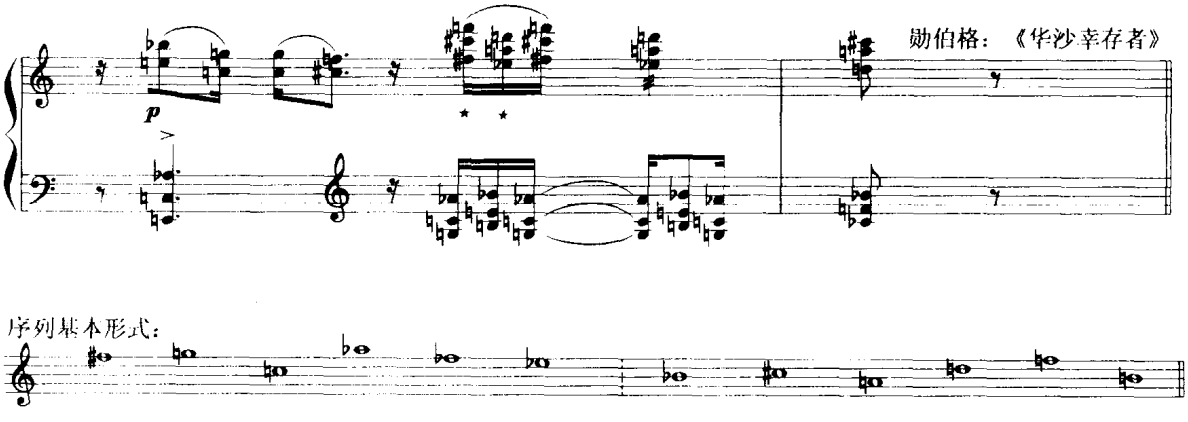
例 1124 是著名的含调性因素的序列结构，贝尔格的《小提琴协奏曲》的序列。例第 1、2 小节相似于 G 小调的 I — V_6 的进行。第 3、4 小节相等于 A 小调 I_4^6 — V_6 的进行。三和弦式的结构，但低音进行作七度跳跃，有新意。但其调性因素是有限的、并为其他因素所消除，未构成明确的调性。

例 1124



例 1125，序列的纵向和声具复合性与浓厚性，星号处和声由六音和弦组成，两个和弦即包含了序列的十二个音。

例 1125

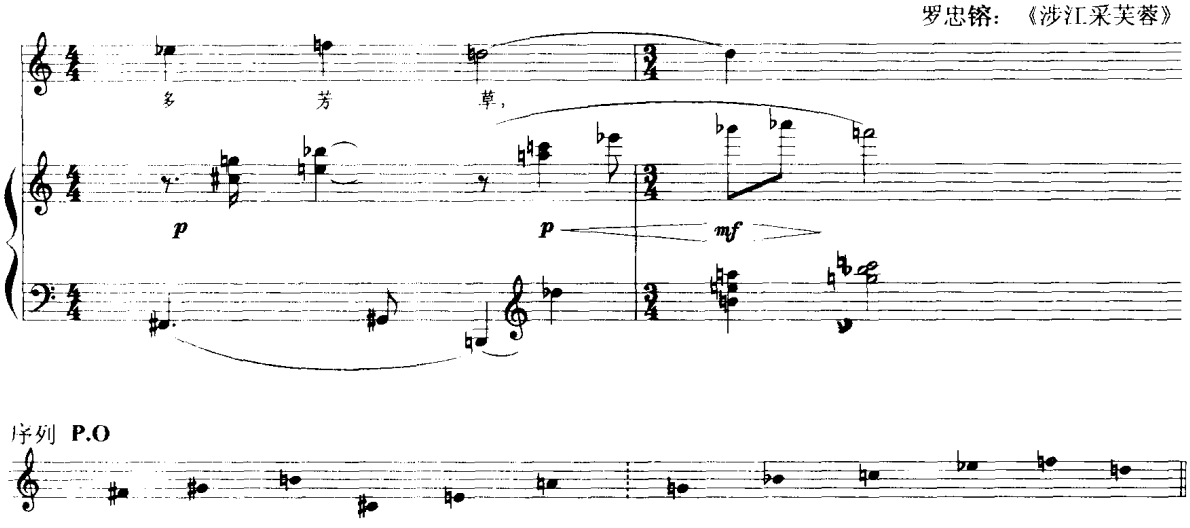


中国作曲家采用十二音序列作曲的主要特点是探索如何与民族风格的音调相结合，此处略举三例，介绍其中所采用的和弦结构。

例 1126，是歌曲《涉江采芙蓉》第二句结束处片断。在钢琴伴奏部分序列各音的处理，其中有五声化的复调声部(低音部与高音部)，最后的四度和弦和加小三度的四度和弦，都具有民族风

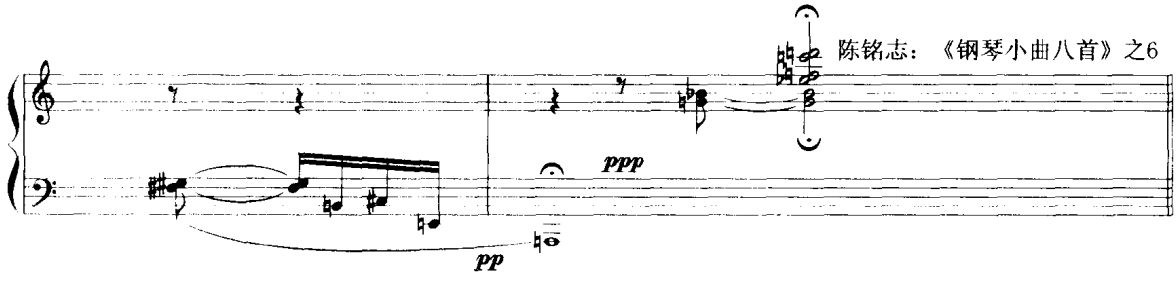
格的韵味。序列本身即具五声化特点。

例 1126



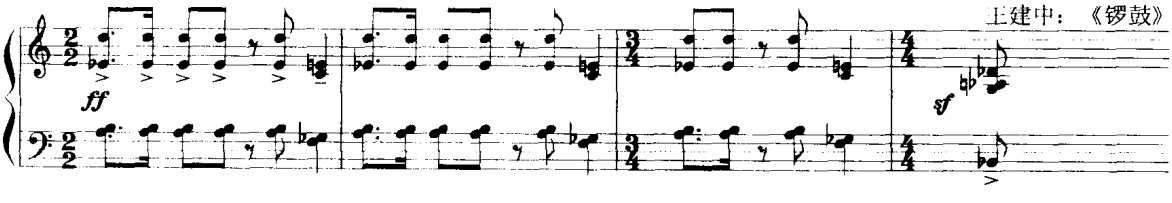
例 1127，采用与上例相同的序列写作，此系该曲之结束处，前六音组作旋律化进行，后六音纵合成六音和弦，先出现小三度，后加进两个大二度和音结构。大二度是这首乐曲的特性和音，在这一序列中，相邻音程为大二度(包括小七度)者有五个之多。

例 1127



例 1128，是王建中所作《钢琴组曲》之第五曲《锣鼓》的开始处，序列以四音为一组，共三组和弦。第一组为 D—♭E—B—A，第二组为 E—C—♭G—F，第三组为♭D—♭A—G—♭B。在后面旋律开始处，前两组合而为一，用于旋律部分。第三组和弦作为伴奏和声。这一开始部分，模仿锣鼓的音响与节奏，强调了大二度、大七度与小二度。第三组和弦作为伴奏时，分解为减五度与大二度。这与前两例不同，因为此处强调音响的尖锐效果。此例的最后一个和弦亦为全曲的结束和弦。

例 1128



以上略举数例，说明序列音乐的和弦结构无任何固定的规则和结构形态，全由作曲家根据写作的要求与需要，作各种自由的处理，唯一的依据是序列，但其次序在纵向处理时又可不必严格遵守。

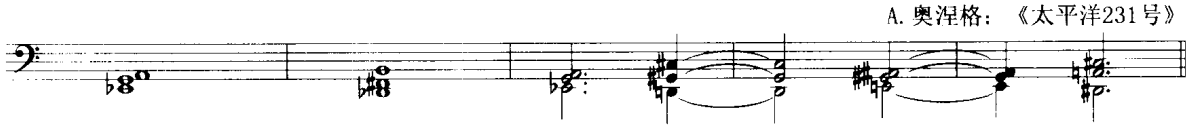
七、混合结构与自由组合

除按三度、四度、五度、二度音程的叠置和弦以及附加音、复合和声外，在近代音乐中，尚有许多混合了各类音程结构以及将各种音程自由组合的和弦形态。这些和弦形态，无特定的组合规律，根据具体乐曲写作的需要而由作曲家创造性地处理，因此无法加以系统归纳。但音程结构上的复杂化，是它们总的特点，即使是在二部中，从其上下文的关系来看也是复杂的。声部愈多，则混合的音程结构亦愈复杂。

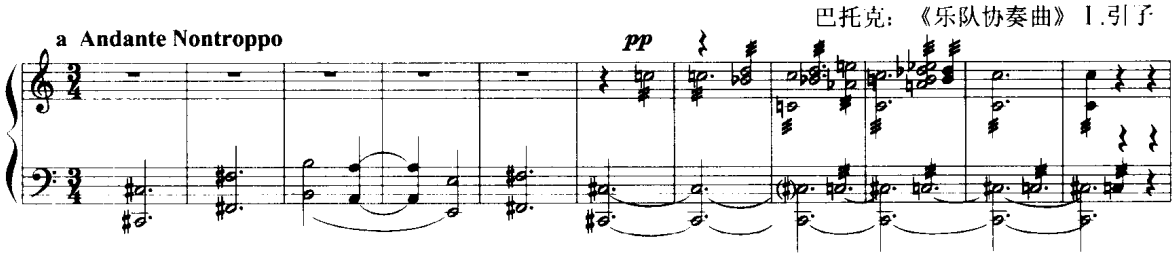
这些混合或自由组合的和声，有的是在原有较复杂的和弦基础上进一步复杂化；有的是由线条进行而形成的自由组合；有的是在自由无调性音乐中所形成的无特定规律的和声，它们与序列音乐中的和弦形态相似，但更不受序列的约束；有的为了表现某种特殊效果。

例 1129 是三声部，在声部进行中形成特殊的音程组合，表现火车机头启动的音响与节奏效果。

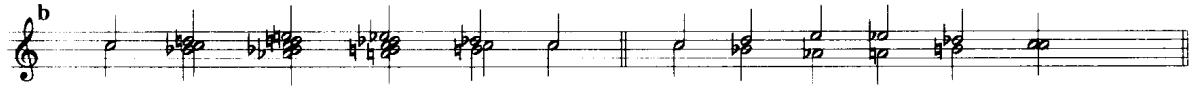
例 1129



例 1130

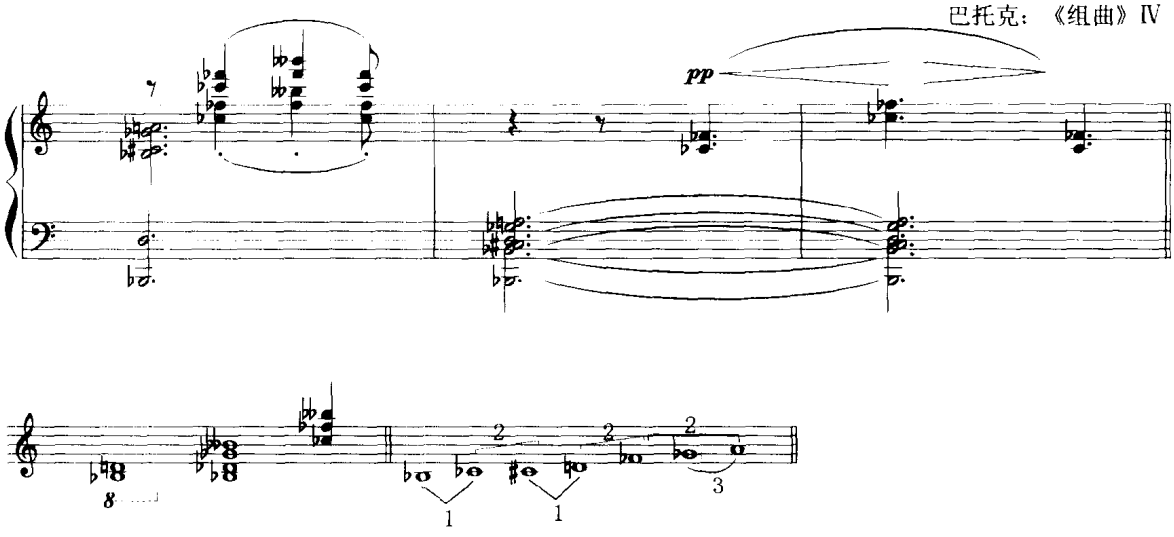


例 1130，在低音旋律升 C 长音上引入 C 长音，并围绕 C 音，声部作上下级进形成二度叠置的五音和弦，流动的声部在进行时，音有差异，上行为自然音，下行为降号音，最后复归于 C 音，升 C 的减八度音。b 为声部进行图式。



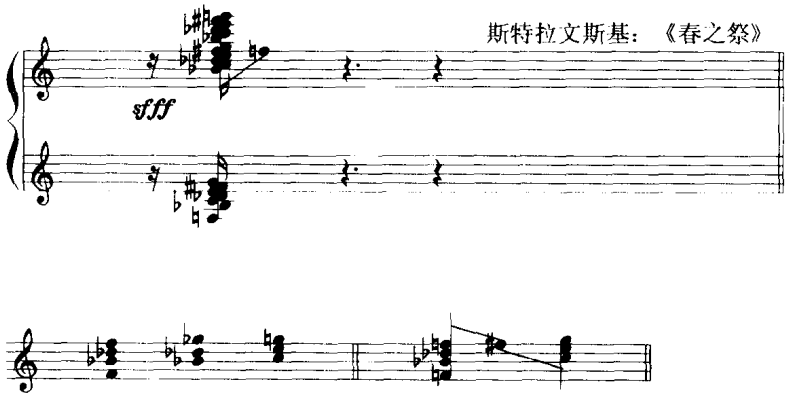
例 1131 的复杂组合为三个不同的和弦所合成：一为低音的降 B(主音)大三度；中层为降 G 大小三度和弦的六和弦，是巴托克常用的和弦形态；再加上层的四度和弦，呈混合结构的形态。

例 1131



例 1132 是《春之祭》最后结束前的一个全奏和弦。其中有四度、小三度、大二度、小二度等相邻音程的结合。但在配器上，是将三个和弦加以混合，例如长笛吹 C—E—G 和弦，双簧管奏：♭G—♭D—♭B 和弦，小号吹它的低八度和弦，黑管、长号吹 F—♭B—♭D 和弦的八度重复。弦乐分别合成这三个和弦。其中 F—♭B—♭D 与♭B—♭D—♭G 有两个共同音，除 F 与♭G(F♯)为小九度(或增八度)外其余是共同的。这里主要是降 B 小三和弦与 C 大三和弦的混合，升 F 是加强半音紧张度的附加音。在这一和弦之前的和声已表现出降 B 与 C 和弦混合的特点。由于各音紧密排列，层次难分，故不作为复合和声而称为混合结构。

例 1132



在无调性音乐作品中，和弦的组合是自由的，有时根据声部进行的因素，有时追求音响的效果，有时将各种因素加以混合，有时根据紧张度的要求减弱或增强和声效果，减少或增加声部数量。例 1133，追求的是和声的音响色彩，表现的是哀伤、叹息的内容。层次分为三层，各有不同的音程特点。

例 1133

勋伯格：作品19之6

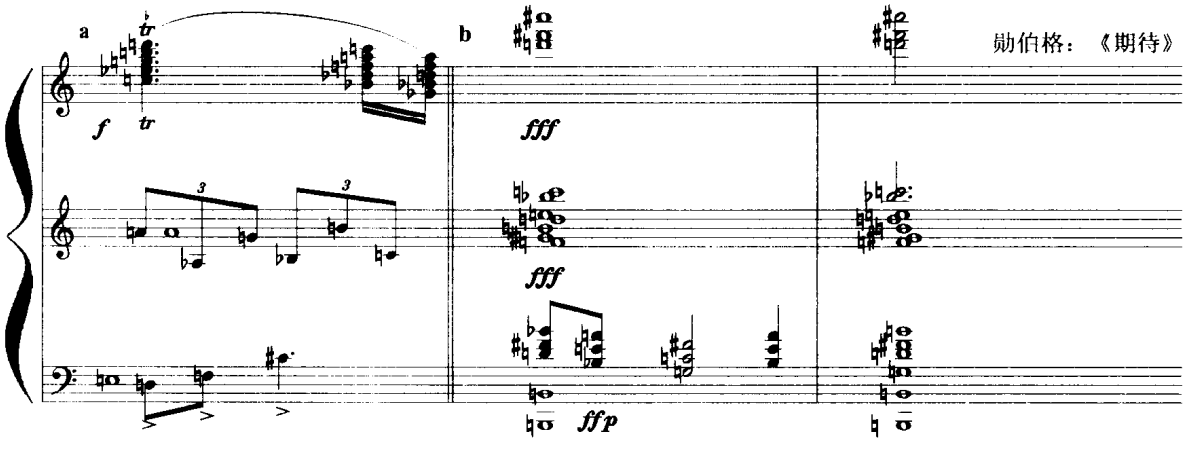
ppp

如叹息

pppp

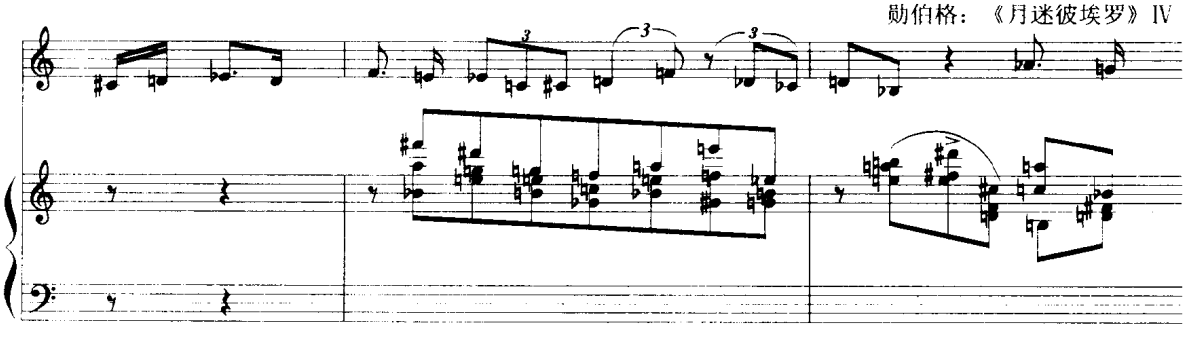
例 1134 是勋伯格《期待》中，当女人在旷野树林中发现其男人的尸体时的音乐，例 a 是发现时烘托强烈的惊恐悲伤情绪的动机，上方是平行九和弦的动机，中、下方有 A 与 E 的长音，内声部有三连音的流动声部，内含二声部进行：A—G—B 与下方♭A—♭B—C。低音有一个三、七度跳跃的动机。稍后，歌声唱出："这是他！"后，接着即为 b 的音乐，这一响彻整个空间的大块和弦由九个音级，再加内声部三部平行的动机，包含了半音阶中的十一个音构成。在例 a 中完整地包括了十二个音。此例中除九和弦、增三和弦与含增四度的四度和弦外，均为混合与自由的组合，无特定和弦形态。

例 1134



例 1135，三声部的伴奏，各声部交错大跳，现写为钢琴谱，和弦形态未变。这类三声部的纵向结合与进行，可说完全是自由组合。

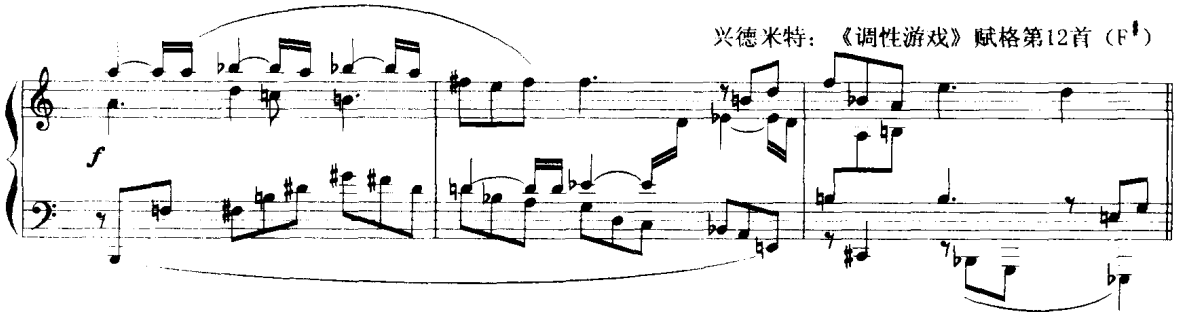
例 1135



近代音乐新的复调化写作中以半音阶为基础,在纵向关系方面,摒弃了传统的和声观念。有的以新的和声观念考虑纵向关系,如下面兴德米特例。有的考虑线条的进行规律,在纵向和声方面则有各种自由的结合,如下面巴托克例。而在十二音序列的对位化写作中,则序列的因素占首要地位,纵向关系方面更可说是自由组合。如下面勋伯格例。

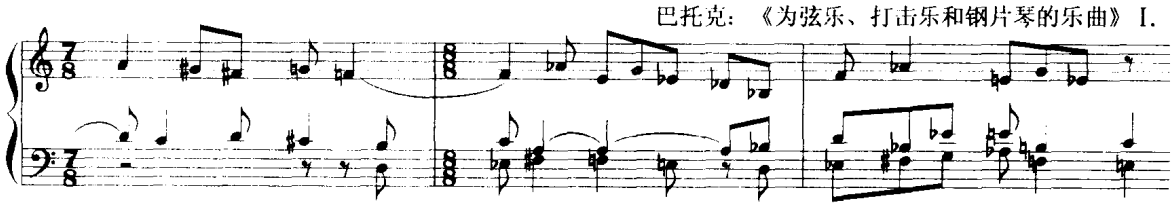
例 1136,是兴德米特《调性游戏》中第 12 首赋格曲的片断,高音部是赋格主题的移位,第二小节内声部有模仿,接着引出主题的再现(略)。它的对位声部在纵向关系上不受某种和弦形态的束缚。

例 1136



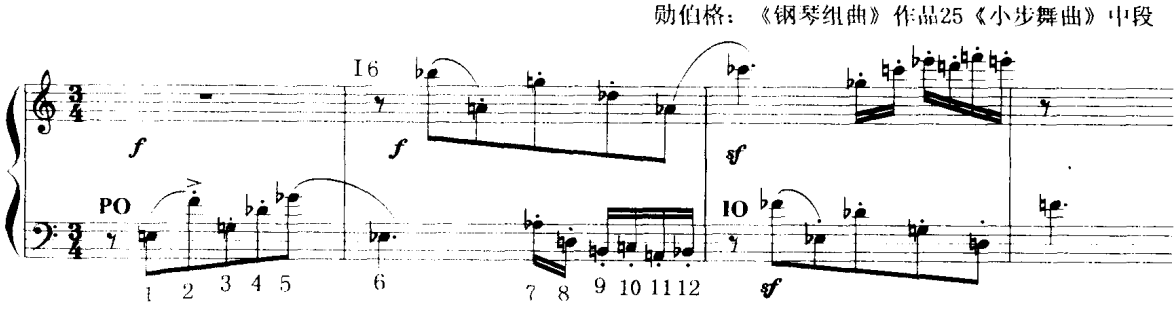
例 1137,赋格主题的模仿在低音,声部的纵向关系服从于各声部的进行。

例 1137



例 1138 是序列音乐的对位写作,上方声部为主题移高增四度的倒影模仿,节奏有变化,纵向关系由序列主题的原型、倒影的结合构成。

例 1138



第八部分

和声进行

第四十二章　和声进行(一)

近代音乐中的和声进行,打破了传统和声的功能性序列的规律,走向更广泛的和声进行方式,从保持一定功能基础上的变化、扩充和发展,直至取消一切功能性因素的自由进行。在和声进行中,最先打破传统的是平行进行的应用,从平行五度的使用,发展至复杂结构和弦的连续平行进行。从德彪西起,平行进行成为印象派和声风格的特征之一,并且亦影响了同时代与以后的作曲家。在前面两部分的乐例中,已有不少属于平行进行的处理方法,现对平行进行作一集中的介绍。

一、平行进行

平行进行是指相同的或基本相同(如大、小三度)的音程或和弦的连续进行。由于同一类音程或和弦的连续进行,既具有纵向的和声效果,又是横向的线性进行,这使平行的声部具有"声部层"或"和弦线"的意义。它既加厚了单声部线条,有和声的意义,又有进行的作用,因此它是一种特殊的和声进行,它的特殊就在进行中不改变和弦结构形态,其中亦无独立的声部进行。在具体处理中,如速度较快、时值较短的平行进行,线条性意义较强,如时值较长、速度较慢的平行进行,则和声的作用较突出。

在平行进行中,纵向音程或和弦结构的不同,产生不同的和声色彩作用。平行进行亦有表现上的作用,常用以达到风格性、色彩性、描绘性和表现性的目的。

1. 平行进行的织体层次

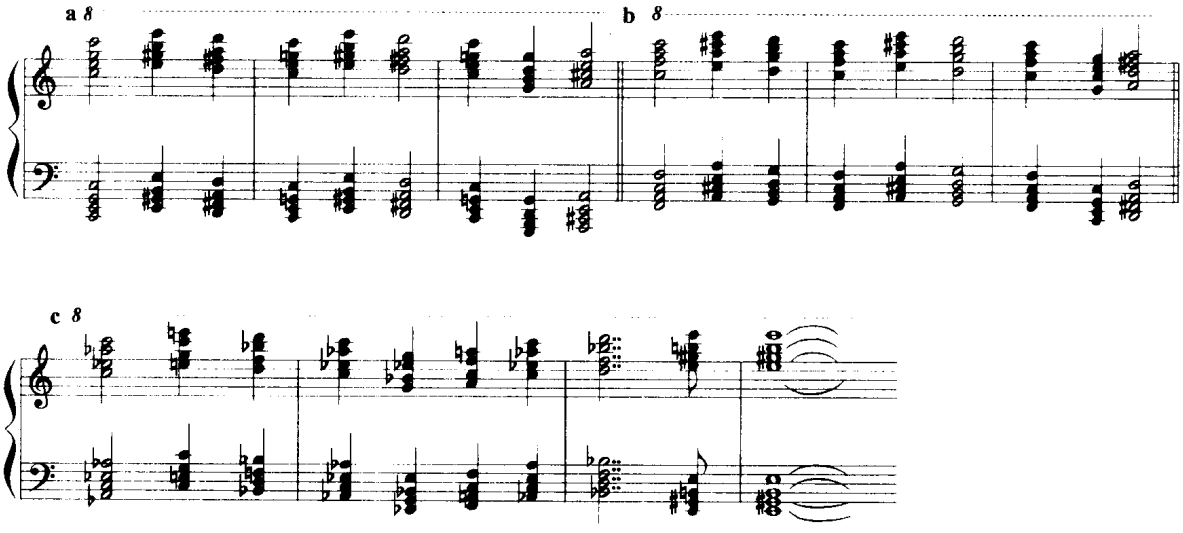
音乐的织体是纵向的结构,亦即上下声部间的组合方式与主、次层次,一般称为织体层次,它有各种不同的组合方式。平行进行亦有不同的织体层次和组合方式。

(1) 音乐整体仅由一种平行进行的层次所构成,这是最单纯的织体形式。例 1139 是巴托克《蓝胡子城堡》中打开第五道门时光亮闪耀、美好而又宽广的国土显现时的音乐,连续大三和弦的

平行和声层，音响明亮而奇异。旋律是五声音阶的，此处只选用了三小节。旋律三次出现，采用了不同根音的和声配置，第一次为C；第二次为F，旋律为五音位置；第三次是降A，旋律为三音位置（见例a、b、c），位置的不同产生了不同的和声色彩。此处为单一平行和声层的织体，既是旋律，又有和声进行的作用。

例1139

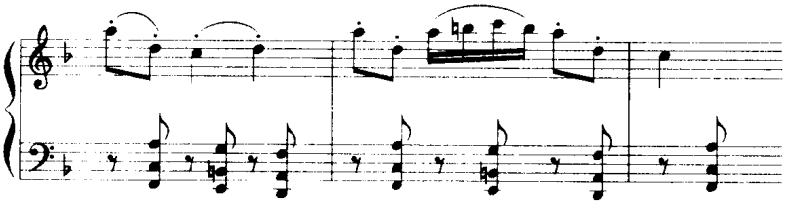
巴托克：《蓝胡子城堡》



（2）由单声部旋律与和声部分的平行声部层相结合，或旋律声部层与低音线或其他声部线相结合。例1140为上方主旋律与作为伴奏衬托的平行级进下行的三和弦相结合。

例1140

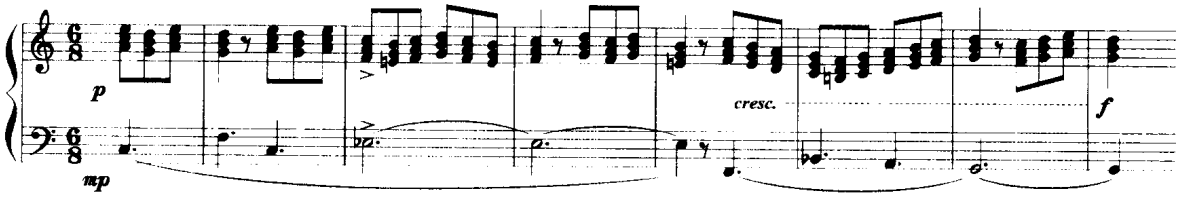
V. 威廉斯：《学院协奏曲》



例1141，是上方流动的平行三和弦声部层与单声部低音线作对位化结合，低音线具有旋律性。

例1141

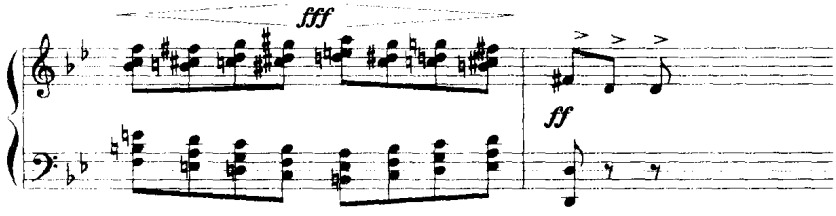
《小宇宙》作品69



(3) 由两个或两个以上的平行声部层相结合,形成较复杂的纵向效果。两个平行声部层可由相同的和弦结构所组成,亦可由不同的和弦结构相组成,和弦结构形态愈复杂、声部进行愈不同,其音响效果亦愈复杂。例 1142 上方为二五度和弦作半音上下行,下方为四度和弦,作自然音的、与上方声部反向的进行,最后统一在 D 大三度。

例 1142

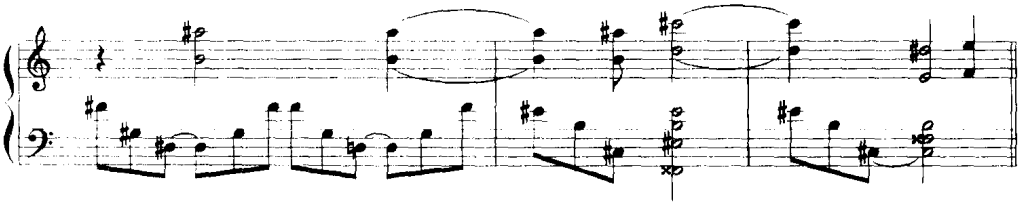
G. 安泰尔:《击键曲》第二首



(4) 由平行声部层与其它非平行声部层的和声或其他方式的多层次的结合。例 1143,上方大七度的平行声部层与下方和声相结合。

例 1143

斯克里亚宾:《练习曲》作品65之2

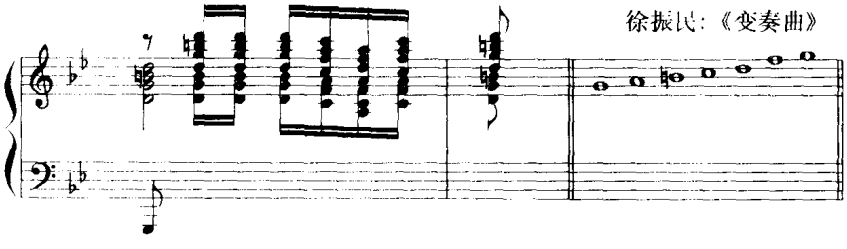


2. 平行进行的音阶基础

和声进行依据于一定的调式、音阶基础,平行进行亦依据于一定的调式音阶基础。有时,旋律是五声音阶的,但加上平行声部层后,扩展了音阶的范围,如例 1144,五声音阶的乐句,加三和弦平行后,扩充为含增四度音的六声音阶。

例 1144

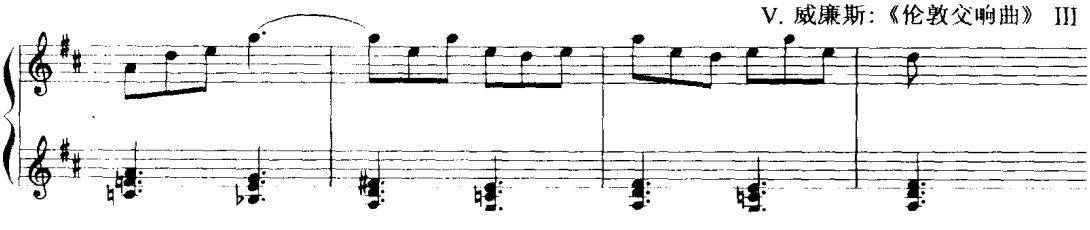
徐振民:《变奏曲》



例 1145,旋律为五声化,下方衬托的平行和声层扩充了音阶。

例 1145

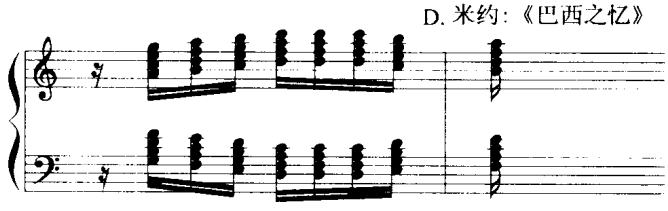
V. 威廉斯:《伦敦交响曲》 III



例 1139 中的 c 与 b 由于大三和弦的平行连续，形成了相隔大三度与五度的调性重叠作用。

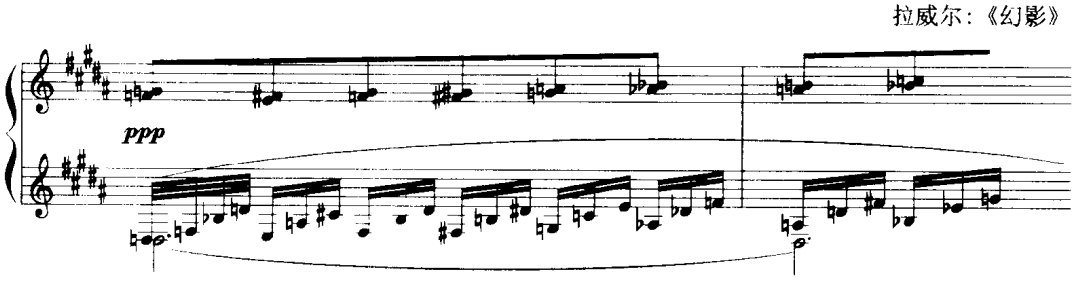
建立在自然七声音阶上的平行和声层，最为大家熟知的是斯特拉文斯基《彼得卢什卡》中的《俄罗斯舞曲》的主题。例 1146，是米约《巴西之忆》中的片断，两个七和弦的平行层作反向进行，完全由自然音组成。

例 1146



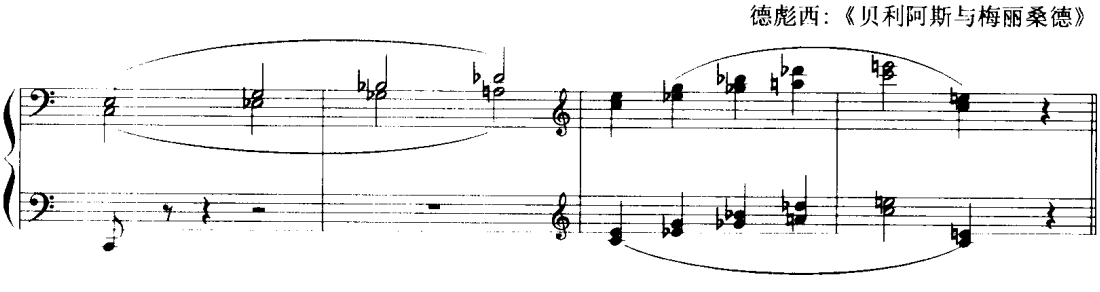
例 1147 则为半音化的平行和声层，在 D 长音上，和声作四六和弦的半音平行上行。上方声部附加六度音，与和弦的五音构成大二度，因而亦包含了大二度的半音上行。

例 1147



建立在全音阶基础上的平行进行以前已举例介绍。在德彪西的前奏曲《帆》中有全音阶的平行和声层。下面是八声音阶基础的平行进行，特点是小三度上行。

例 1148



例 1148，相隔小三度的平行大三度，它建立于八声音阶基础。

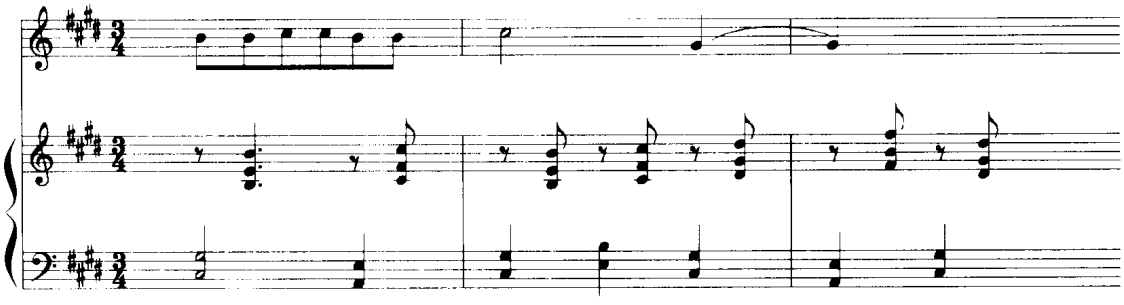
3. 各类音程与和弦结构的平行进行

三、六度音程的平行进行早见于古典时期，但连续大三度、小三度、大六度或小六度的平行则稍晚，有复合性，是近代音乐中有特性的平行进行。作为最早打破传统的平行进行是平行五度，因为传统和声中和声学习最先的规则就是禁止平行五度与下方声部的平行四度。但近代音乐中平行五度的应用，实际上已不属于传统和声写作中平行五度的概念与范围，它是一个声部的五度

重复或四度重复。例 1149 有三个层次,声乐旋律与钢琴伴奏部分的两个层次:低音的平行五度与上方的四度、八度(内含五度)平行层次。和声色彩单纯而又有不同层次。

例 1149

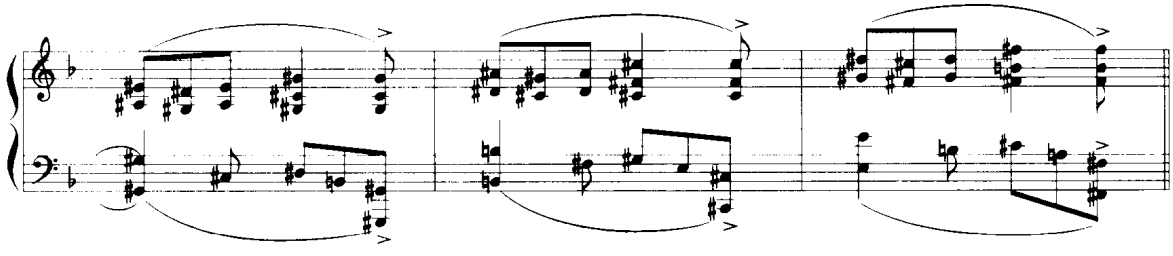
柯达伊:《匈牙利民歌》作品14



例 1150,上方声部五度平行动机的上行模进与低音的线条进行相结合,两个层次各有五声性特点,有复合性。

例 1150

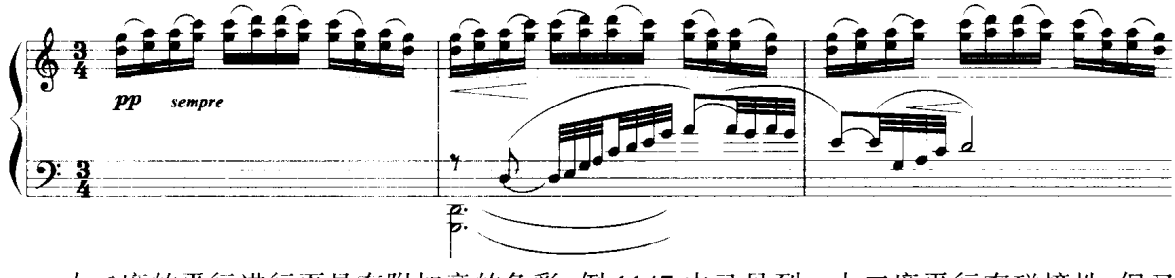
罗忠镕:《第一小奏鸣曲》II



例 1151,上方以五声音阶的平行四度作为衬托,内声部是五声旋律,低音是 G—D 五度长时值音程作基础,G 徵调式的五度音程。上下共分三个层次,非常清晰,富有意境。

例 1151

罗忠镕:《五首五声音阶小前奏曲与赋格曲》之4,前奏曲

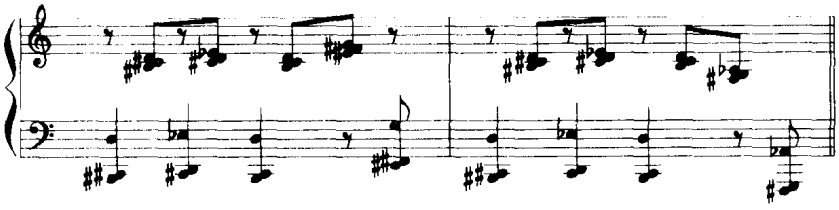


大二度的平行进行更具有附加音的色彩,例 1147 中已见到。大二度平行有碰撞性,但又不尖锐。

小二度平行进行可造成尖锐而特殊的效果,具有描绘性与表现性作用,以前已有小二度平行的乐例。例 1152,巴托克以重叠的小二度、小九度的平行进行来表现木偶的动作。

例 1152

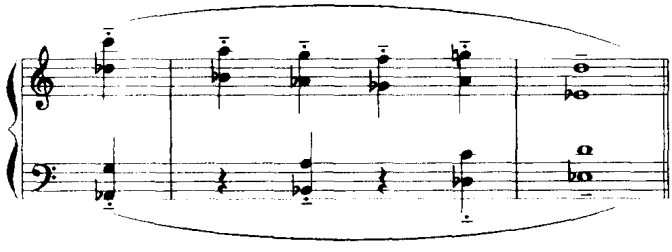
巴托克:《木头王子》



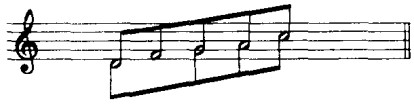
大七度的平行进行,亦具尖锐的音响和特殊效果,但不及小二度的碰撞性。例 1153 为两个层次大七度的声部进行。高音部与低音的进行,均有五声性。但大七度的平行有双调性的特征,两个层次的上方声部为同一音列,下方声部同为另一种音列。

例 1153

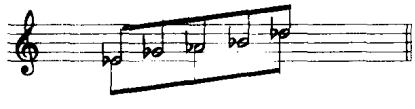
巴托克:《小宇宙》第144首



两个层次的上方声部:



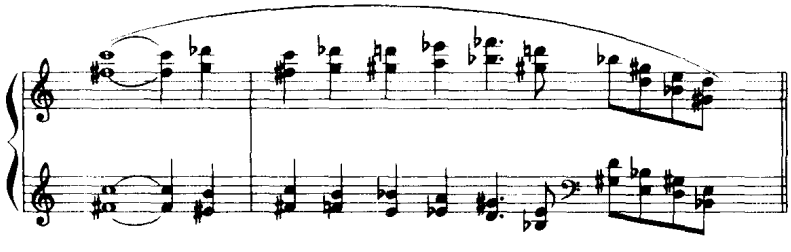
两个层次的下方声部:



减五度或增四度音程的平行进行具有暧昧、奇特的效果。例 1154,从同一减五度开始,进向两个层次的减五度或增四度的平行进行,它们有时为同一增四度,有时合为增三四和弦(增三四和弦由相隔大二度或减三度的两个增四度所构成),它们的音阶基础是半音阶。

例 1154

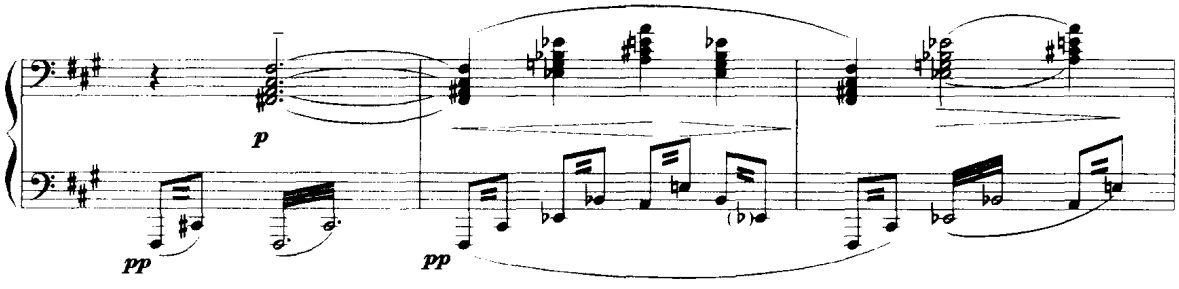
R. 斯特劳斯:《爱莱克屈拉》



在和弦的平行进行方面，最早使用的是三和弦的平行进行，因为它脱胎于传统和声。例1155是连续大三和弦的和声层，和弦之间的根音关系，也是旋律进行的音程特点：减七度、增四度的上下起伏。下方的五度震音层次是和声进行的重复，作为低声区的背景和影子，实为同一个和声层次。

例1155

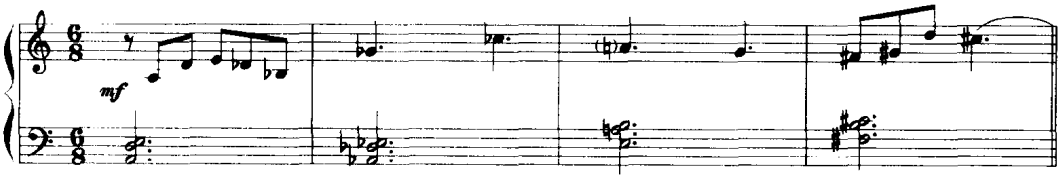
德彪西：《前奏曲》Ⅶ



例1156是单声部旋律以四五度和弦的连续进行为衬托。和声进行有半音、增五、大二度等根音关系。

例1156

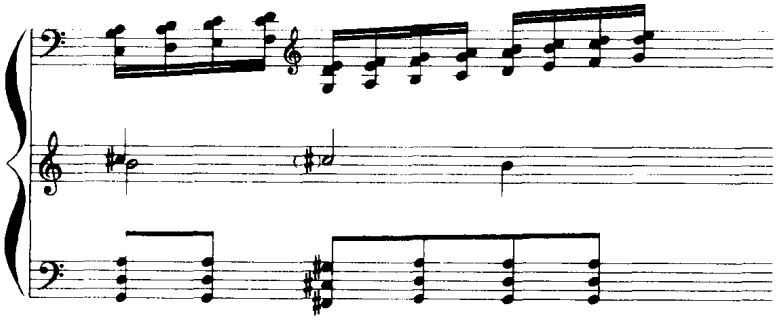
W. 舒曼：《三首曲谱》之1



例1157中有三个层次，中间一行是大二度的长时值音，具衬托性。下方是五度和弦，含半音辅助性五度和弦。流动性的声部层次是五、六度平行声部，具有五度上方附加二度音的效果，系纯自然音阶。

例1157

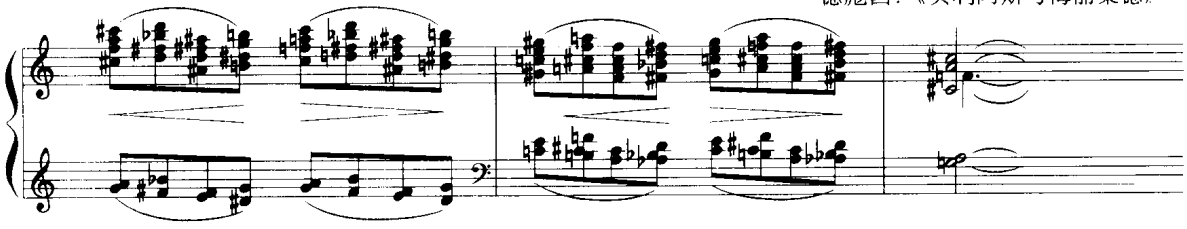
斯特拉文斯基：《狐》



例1158是增三和弦的平行和声层，旋律作半音进行，模进式下行，最低声部为四音列级进下行。这是梅丽桑德在林中迷路，唱："啊，我迷失了"处，德彪西以这样的和声效果描绘这一情景。

例 1158

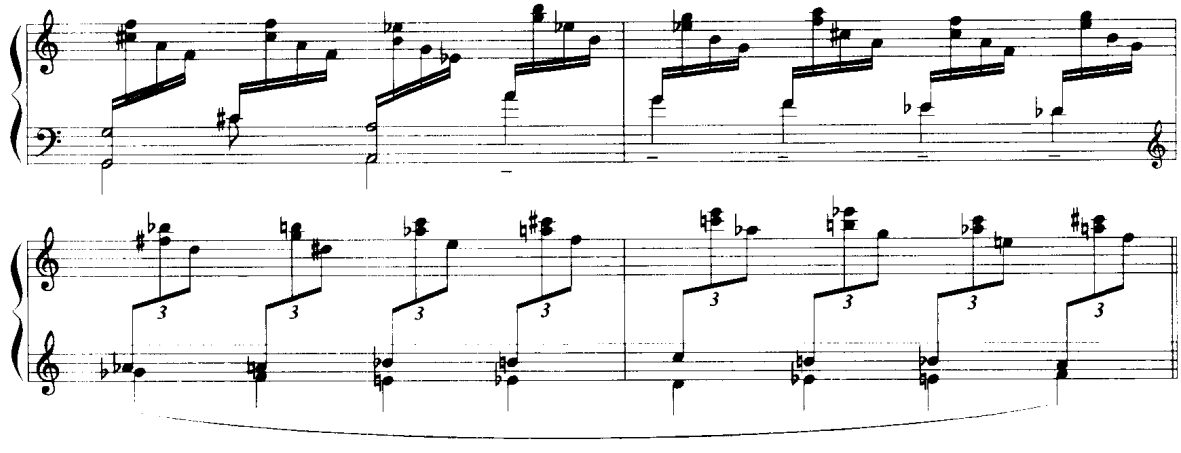
德彪西:《贝利阿斯与梅丽桑德》



例 1158 中,增三和弦的应用并未与全音阶相结合,而是作半音进行。例 1159 中的连续增三和弦,前两小节与全音阶声部进行相结合,后两小节的每一纵向和弦都是全音阶和声,但声部横向进行是半音性的。下方两声部作反向的半音进行。这是全音阶与半音阶相结合的处理方法。

例 1159

德彪西:《雨中花园》

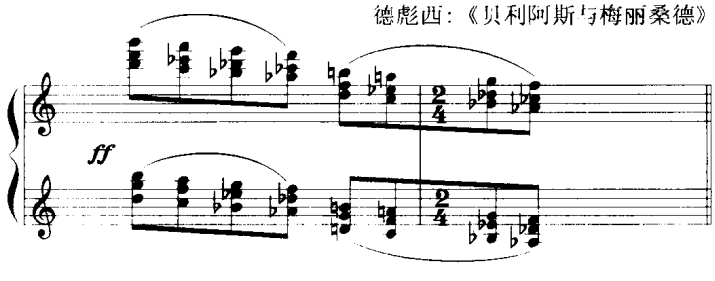


下面将介绍一些七和弦、九和弦的处理方法。七和弦、九和弦的平行进行,在德彪西的作品中可以看到无数范例。七和弦有多种结构形态,每一种七和弦又可有几种不同位置。九和弦亦如此。它们还可分为不同的结构层次,例如七和弦可有两个三和弦的分列、九和弦可有三个三和弦、两个七和弦的分列等等,众多的层次排列可能性,不能一一列举,只能略举数例。

例 1160 是属七和弦第二转位的形式,连续大二度平行下行,三全音的四音列,全音阶的"次音组"。完全的属七和弦不适于全音阶,但连续大二度进行,又能产生全音阶的作用。

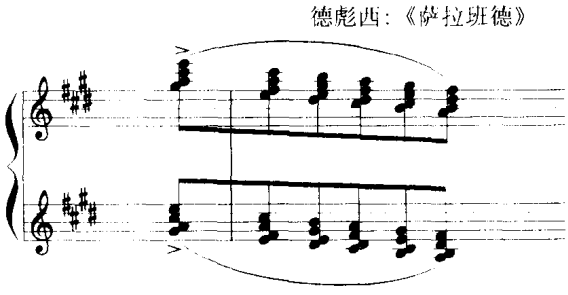
例 1160

德彪西:《贝利阿斯与梅丽桑德》



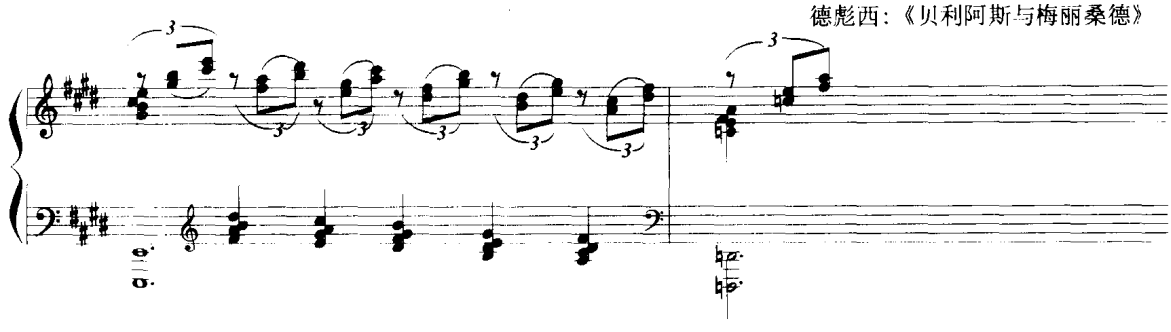
例 1161 是七和弦第三转位的位置，此处的排列具有三和弦下加二度音的连续效果，单一层次，八度重复

例 1161



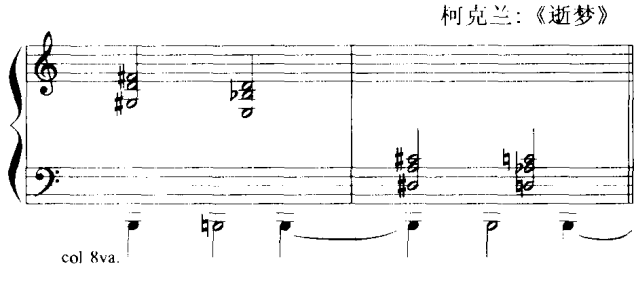
例 1162，在 E 长音上，连续七和弦第二转位的平行和声层下行。上方是和弦在高八度上的分解式重复。这里第二转位的排列中间含二度音响。

例 1162



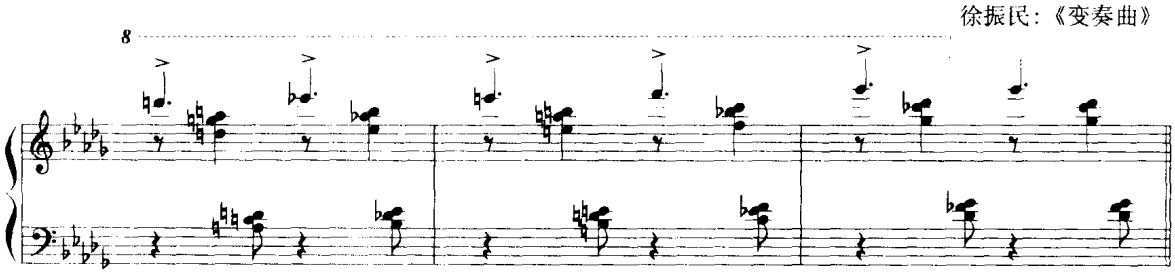
例 1163 是省三音的半减七和弦原位的连续。低音有 B 八度长音衬托，它是第一个和弦的三度音，第三个和弦属九和弦的根音作用。

例 1163



例1164，纵向和弦结构为带小七度音的四五度和弦，亦属于七和弦的范围。此处分两个层次排列，高音区层次为四五度和弦的半音平行上行。而下方层次则为小三、纯四的三音列和弦结构，七度音即包含在其中。旋律、四五度和弦与三音列和弦先后奏出，类似分解音型效果。

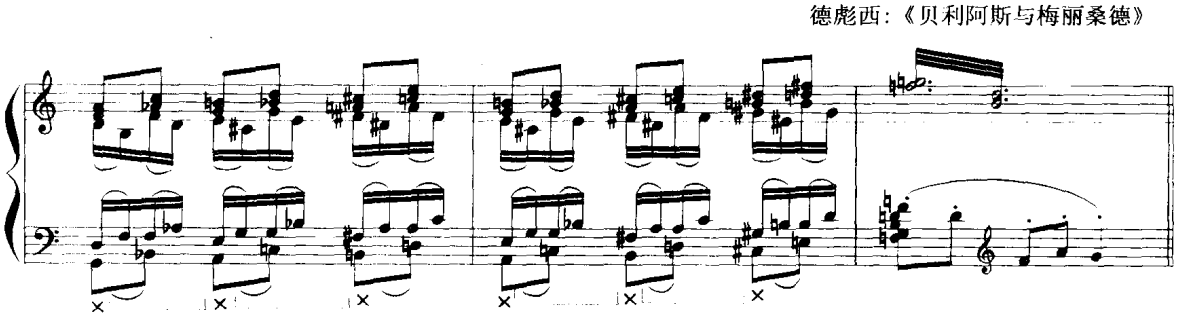
例 1164



下面介绍三个不同位置的九和弦平行和声层的处理。

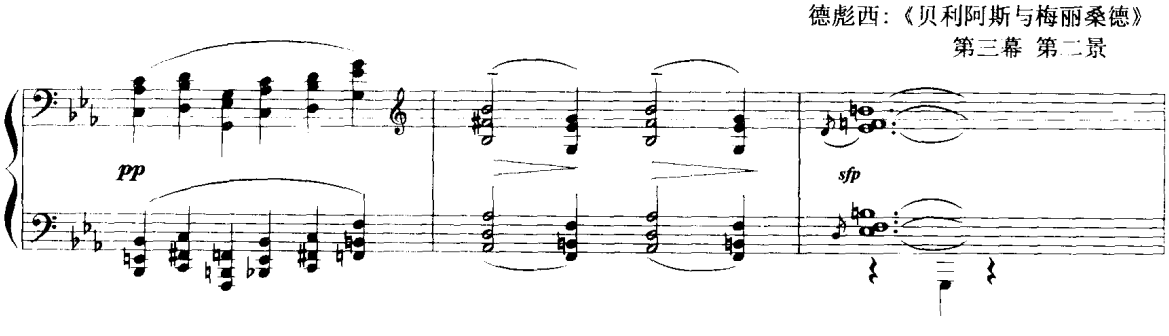
例 1165 是原位九和弦上方小三度平行的原型,并以模进方式,向上作大二度推进。

例 1165



例 1166,由于和弦结构中含有变音,因此纵向和弦结构,可有二种解释。第一种解释是:降低五音的九和弦原位。第一个和弦的根音为降 B。第二种解释为升高五音的属七和弦最后一个转位,这种解释依据于第二小节第一个和弦的写法。这一平行和声层的两外声部作九度平行。下方为八度含增四度的平行层次,上方是相隔九度(大二度)的八度含小六度的平行层次。二者节奏相同,合为一个层次。音符的写法前后不同:大三度变为减四度,引起和声解析上的差异,虽然音响效果完全相同,其中突出的是增四度与增三和弦的音响色彩。此景(第三幕第二景)是在城堡的地窖,旋律最初在低音区作小三和弦的平行和声层处理,第二次即以本例的和声方式处理。五音升、降的属变和弦,适合于全音阶,前两个和弦即可合为一个全音阶。接在此例之后的旋律和低音均为全音阶进行,描绘了地窖神秘阴暗的环境。

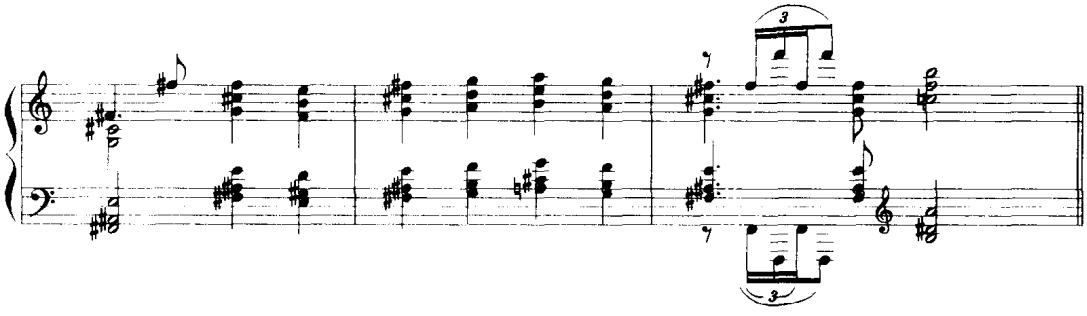
例 1166



例 1167,属九和弦的平行声部层,但在位置排列上将五音、九度音置于上方旋律声部之下,形成四度和弦的位置和四度和弦的平行声部层,下方是省五音的七和弦平行声部层。这使九和弦的平行声部层内,尚含有不同层次,上下两层次间是三度的平行。

例 1167

柯达伊:作品11之4《墓志铭》

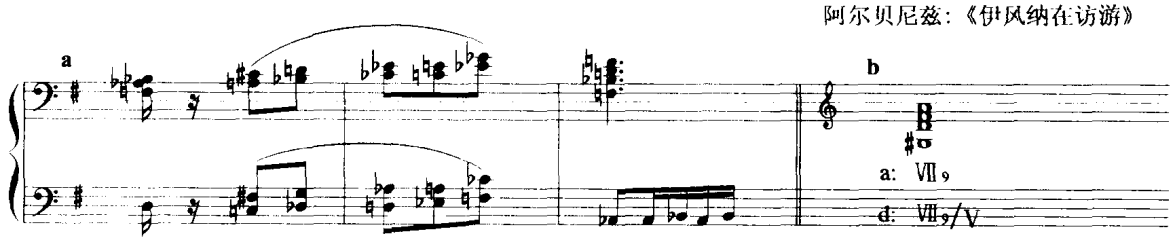


下面介绍几个应用特殊的和弦结构作平行进行的例子。

例 1168 的首尾是降 B 属七和弦的第一转位与第三转位。中间是两外声部为增八度或小九度的平行和声层,纵向结构中上方为小三和弦,低音与上方声部是增四度或减五度。这一结构较特殊,类似小调中导音上省三音的小九和弦(见例 b),传统和声中较少应用这一和弦,此处亦只是作为一种和声纵向形态,并非作为一个和弦应用。它是在一个经过性乐句中加强和声音响尖锐性的作用。

例 1168

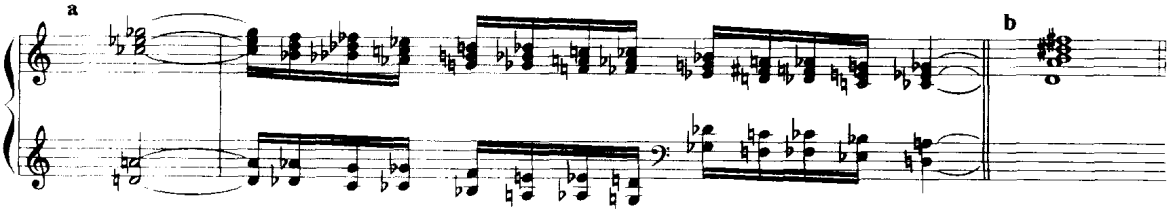
阿尔贝尼兹:《伊凤纳在访游》



例 1169 是上下八度内的半音平行声部层,上方为降 C 大三和弦开始至同一和弦的连续大三和弦平行,下方是从 D 五度至 D 五度的半音平行五度声部层。乐谱上看似三度叠置和弦、实际两层次之间相隔大二度,如例 b 所示。是两个和声层次的平行。此例的平行进行是流动性、经过性乐句的平行声部层,无和声进行意义(上例亦相同)。

例 1169

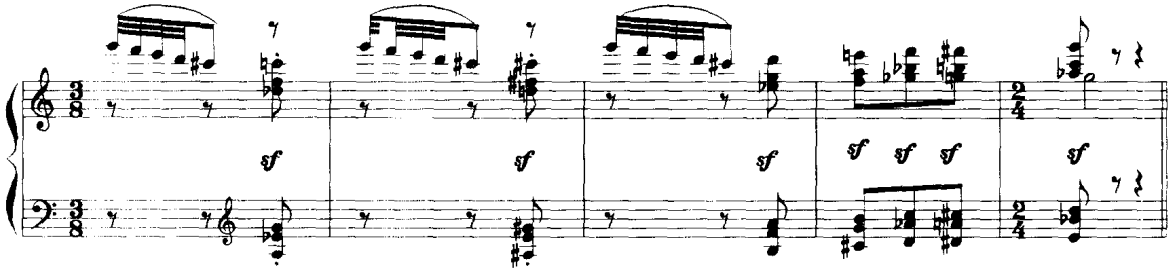
R. 斯特劳斯:《爱莱克屈拉》



例 1170 亦为双平行和声层次，下方为省三音半减七和弦结构，上方为省五音大七和弦结构，两者同时作半音平行上行。层次之间相隔减五度。如将两个层次上下位置变换排列，则构成三度叠置、含增五度音的十一和弦。目前的排列则明显分为两个七和弦的和声层次。这里表现的是公主生气地将木偶摔掉的配乐。

例 1170

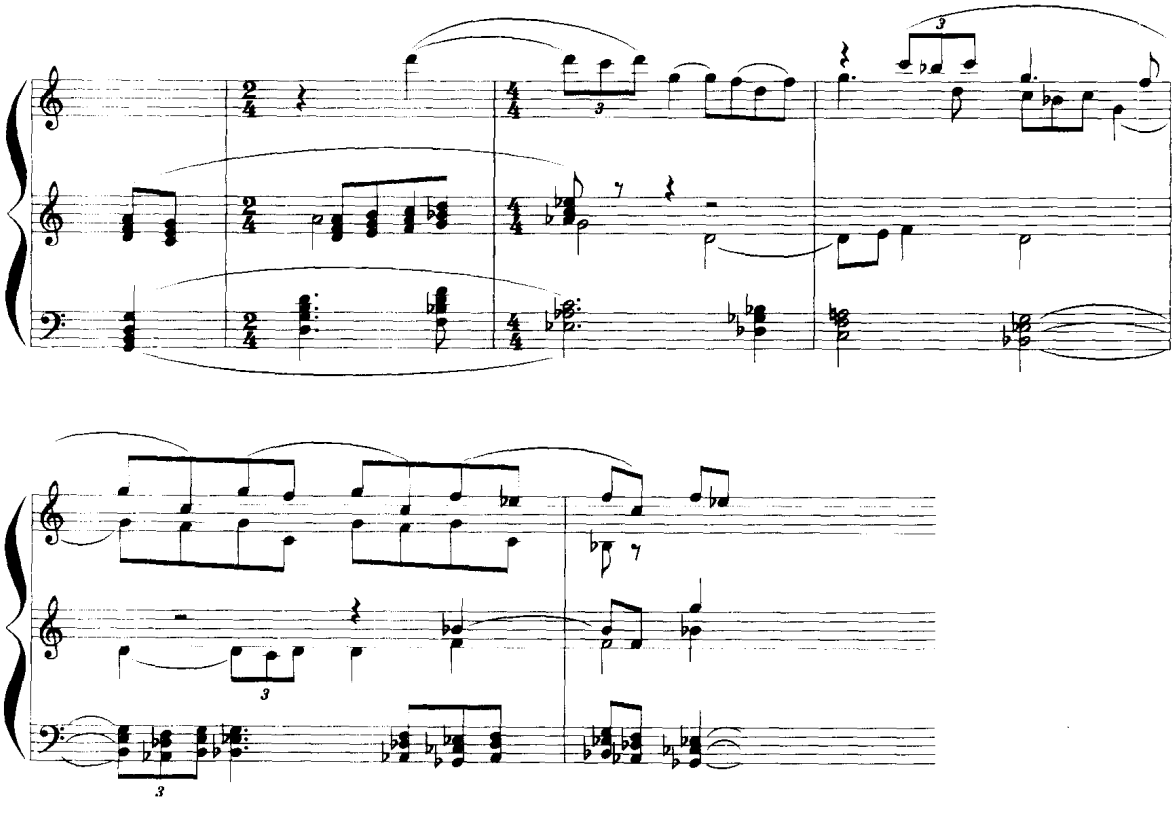
巴托克：《木头王子》



下面介绍的是具有双调性因素的多层次复调化织体，前两小节有两个平行三和弦的层次。接着是低音作四六和弦的平行和声层进行，从降 A 至降 C 四六和弦，它与上方多层次的复调化旋律相结合。上方旋律是五声性的，以 G 音为中心，与下方和声层构成双调性的组合，形成不同的色彩复合。

例 1171

V. 威廉斯：《田园交响曲》 I



第四十三章　和声进行(二)

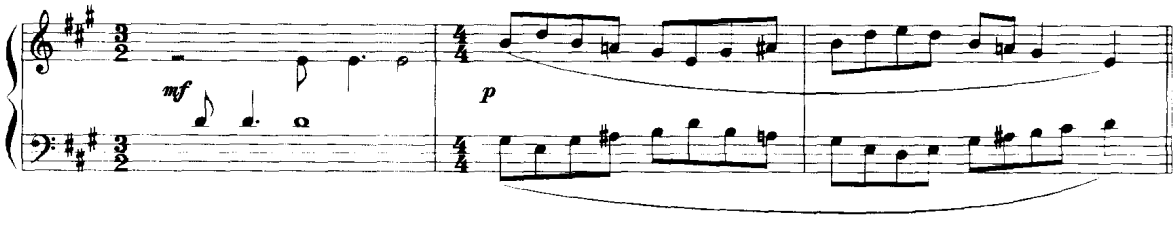
二、反向进行

反向进行是表示声部进行独立性的一种进行方式。在对位写作中，主题或声部的倒影或转位，其本源亦是反向进行。反向进行与倒影进行虽是一种历史悠久的进行方式，但在近代音乐中亦是一种相当重要的声部或和声层次的进行方式，并且具有新的特点。例如巴托克即喜用对称的反向进行或倒影进行。在十二音序列写作中，序列的处理方法亦包含了序列原型的倒影与逆向倒影二种处理。和声的平行进行虽然有几个声部，但其它声部随主声部而同向流动，如影随形，各声部并无声部的独立性，亦无相互之间声部进行上的张弛力。而反向进行则每一声部或声部层之间有伸缩力，外向的扩展，使音域加宽，紧张度加强。内向的收拢，趋向逐步的收缩，张力松弛。严格的倒影并能造成复合性或双调性。声部层次的形态亦比以前复杂。

反向进行最简单的方式是两个单声部线条的反向进行，这种状况缺乏和声的作用，更多二声部对位化意义。例 1138 是两个单声部的反向进行，从 D 与 E 大二度开始，作反向相对的进行，但并非严格的倒影，最后归至 D、E 二度音程。在它们的旋律进行中，共同含有 E 属七和弦的分解性和声内涵，第三转位。声部进行中，下行的 A 音与上行的升 A 音相碰，这是近代音乐对不协和音处理上的一种特点。

例 1172

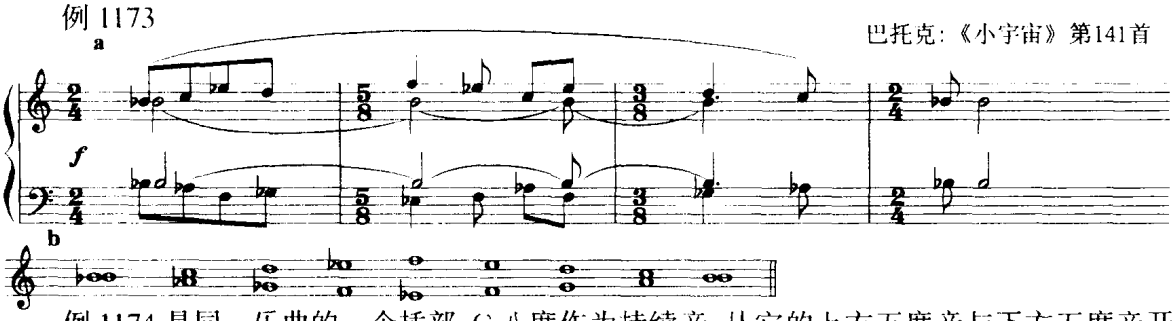
巴托克：《小宇宙》第121首



在两个单声部作反向进行时，内加长音衬托，这是使声部进行具有和声效果的一种最单纯的处理方法。

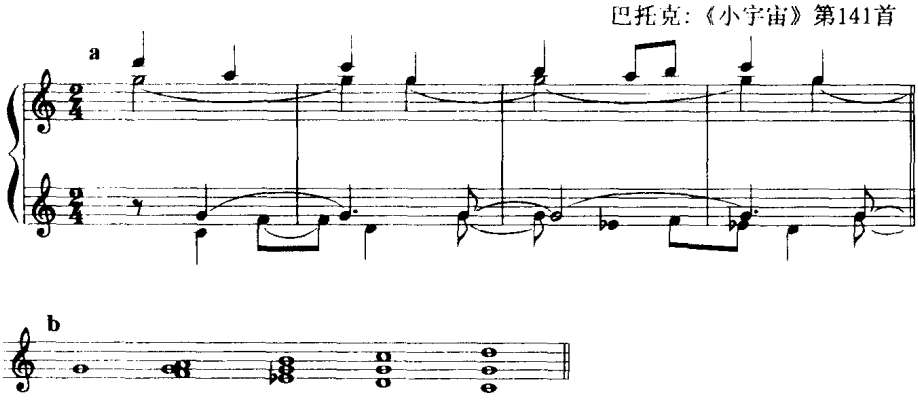
例 1173，是该曲的主题，以降 B 音为中心，从它出发，上下两个声部作反向进行，下方声部是上方声部的倒影，形成同主音两个不同五音调式的结合，即同主音双调式。

例 1173



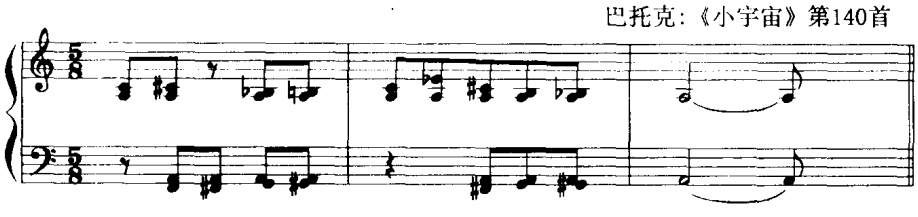
例 1174 是同一乐曲的一个插部,G 八度作为持续音,从它的上方五度音与下方五度音开始作声部的倒影进行,下方声部相隔九度、相差半拍作倒影模仿,与上方声部紧接呼应。两者有双调性(C 与 G)作用,G 音又是两者之间的共同音与中心因素。

例 1174



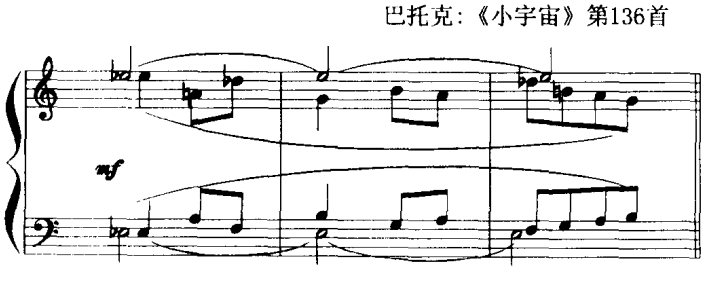
例 1175,围绕 A 长音(八度),有同向与反向进行,最后是反向半音进行归结于 A 音。

例 1175



下例,在两外声部持续降 E 音内,同一全音阶的二声部旋律作反向对称进行。

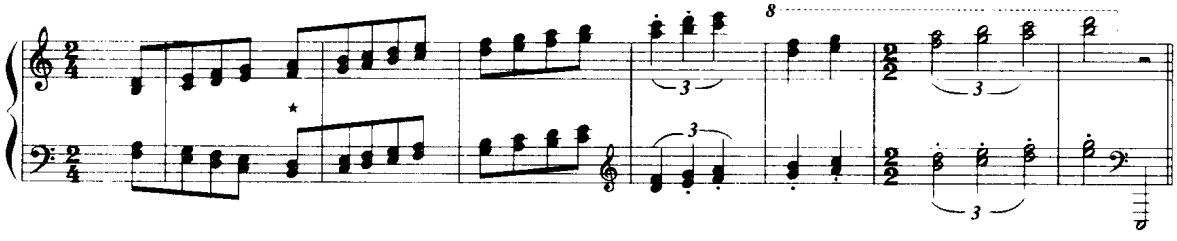
例 1176



下面介绍声部层或和声层之间的反向进行，这种处理，和声的作用突出，并更能显示近代音乐中反向进行的特色。例 1177 是一种简单的处理方法，是双三度声部层之间的反向进行与平行进行，为了说明它的结束处理，故引用较长，包括平行进行在内。此例在自然音阶内，最初为反向进行，反向结束处，亦即平行进行开始处，为 B 音上的七和弦。接着的平行进行形成七和弦的连续上行，直至结束于 E 小七和弦，根音为 E，为 E 弗里几亚调式音阶。终止进行为七和弦级进上行。

例 1177

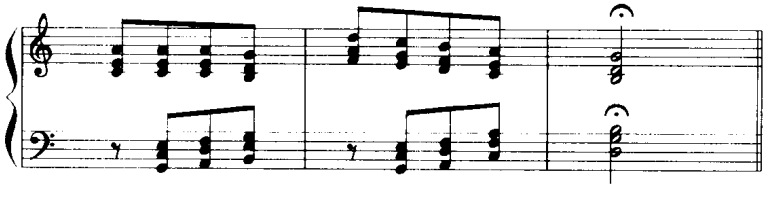
巴托克：《小宇宙》第129首



例 1178 为两个三声部和声层的反向进行，上方层次为平行六和弦，下方层次为四六和弦，二者作反向进行，和声效果明显。该曲结束在 G 密克索-利底亚调式的四六和弦位置，高音部是主音。

例 1178

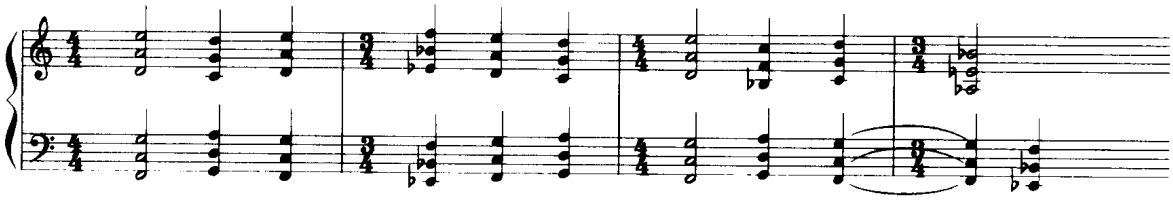
巴托克：《小宇宙》第73首



例 1179 是双五度和声层的反向进行。其间有的和弦纵向构成五个五度叠置，如第 1、3 小节的第一个和弦，第 2 小节第二个和弦。有的位置又构成相同的五度和弦，如第 2 小节第一个和弦。这里的纵向结合只依据两个和声层次的反向进行。

例 1179

巴托克：《第二钢琴协奏曲》

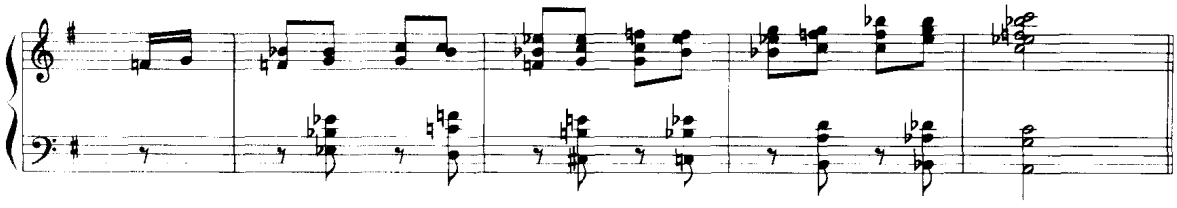


例 1180，上方五声音阶和声层与下方七和弦(省五音)平行半音下行的和声层次作反向扩张

的处理。上方和声层具有声部模进上行的旋律性。两个层次的结合，产生了较复杂的和声效果，开始处为单纯的和弦结构，随着反向进行的开展，增强了和声的紧张度。

例 1180

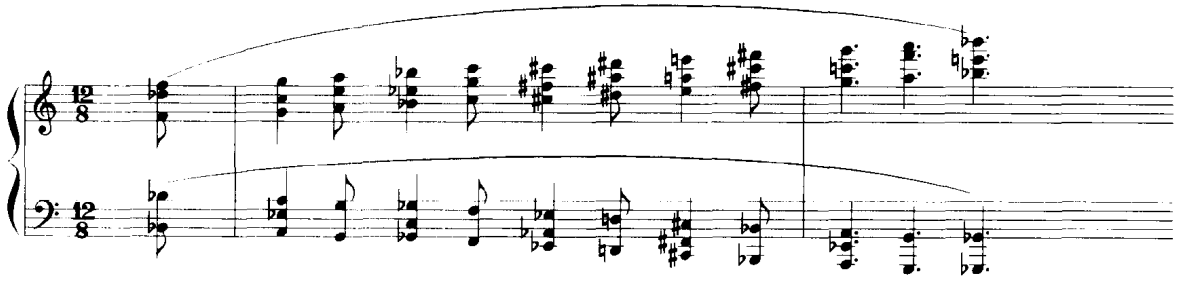
罗忠镕：《管乐五重奏》



例 1181，两外声部构成反向上下扩展。每一层次的八度内均有和弦音添加，上方层次内有半音下行音调的模进。这里是反向进行而并非倒影。上例亦属此类。

例 1181

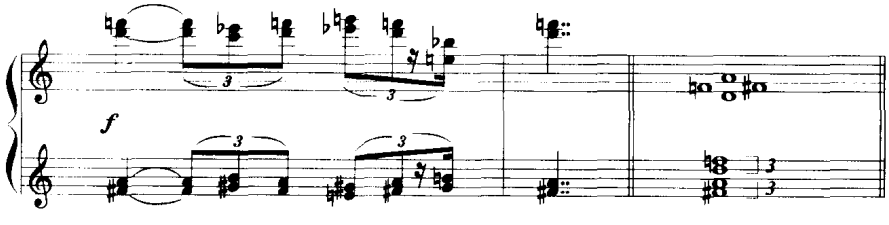
兴德米特：《第一钢琴奏鸣曲》



例 1182 是以大、小三度和弦（第一转位）为中心的反向进行。各为三度的声部层。大三度音在低音位置，形成两个小三度。

例 1182

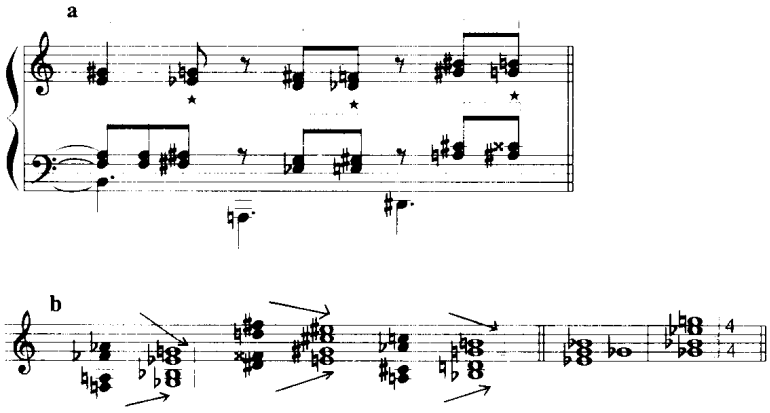
巴托克：《八首民歌即兴曲》之7



例 1183 为两个大三度声部层的半音反向进行，两个声部层相隔大七度。低音另有增四度进行。本例中，两个和弦为一个组合（见括号），每一组合的后一个和弦（例中星号处），都是大、小三度和弦的第一转位，小三度音在低音位置，形成两个大三度的组合。由于写谱的问题，因此和弦结构并不明确。例 b 改换写法以说明其结构特点。它们前面的和弦即成为半音上、下倚音和弦。

例 1183

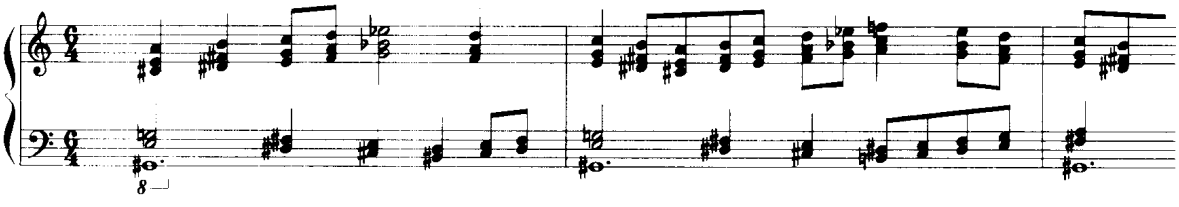
巴托克:《组曲》Ⅳ作品14



例 1184 是两个平行声部层非同节奏的反向进行。上方声部层是大六和弦的平行进行,旋律的音阶为小调降五级音的特殊音阶。最高声部是 A 小调,但由于是完全平行进行,因此下方声部具有 E 小调与升 C 小调的作用。下方层次为二声部小三度平行(第 2 小节第 4 个和弦为大三度),具有 E 小调与升 C 小调的意义,但二者合成为升 C 小调降五度音的音阶(这一音阶只在这一片断内,此后音阶又有所变化)　此例中,两个声部层次的反向进行,在节奏上并不相同,但进行趋向仍为反向性。

例 1184

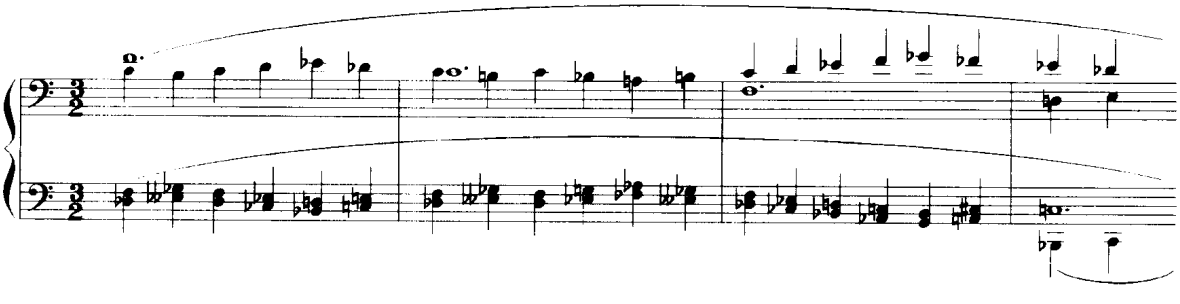
巴托克:《世俗大合唱》



例 1185,是上方单声部与下方大三度平行声部层的倒影进行。低音与上方声部相隔大七度。两个层次之间进行上的音程关系完全是对称的。声部进行中,上下行音高的变换,是巴托克喜用的旋律进行手法,是使调式音阶复杂化的一种处理方式,此例中的声部进行亦采取这种方法。例 1184 是《世俗大合唱》第一部分将结束前,一个老人的九个儿子到处流浪,迷失于无边的森林之中时。而例 1185 则是第二部分开始处,老人不耐久等九个儿子之归来而自己带枪出发寻找他们的器乐引子的片断。其中尚有长音的保持。

例 1185

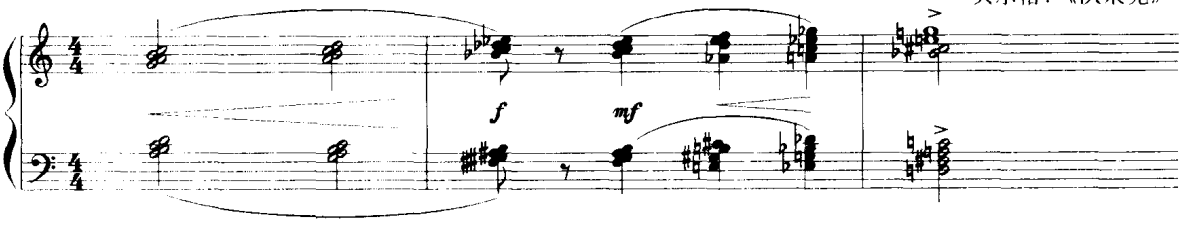
巴托克:《世俗大合唱》



例 1187 为四声部的音块，各作为一个声部层次作反向进行。并均逐步扩大音域，层次内部亦产生反向进行。

例 1187

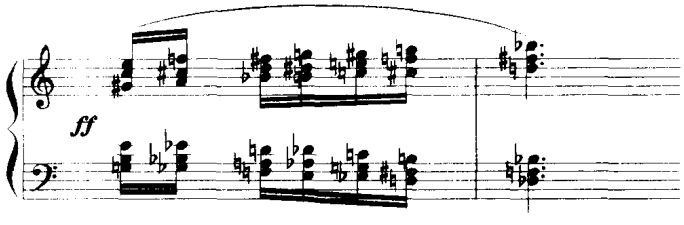
贝尔格：《沃采克》



例 1188，上方层次为增三和弦半音平行上行的声部层，与下方小六和弦半音下行的平行声部层作反向快速流动，进入上方降 B 增三和弦，下方为降 B 小三和弦的六和弦，形成复合。

例 1188

勋伯格：《五首管弦乐曲》作品16之4



三、和声进行

在近代音乐中，和声进行千姿百态，方式众多，不像传统和声进行的规律化、共性化，贯彻于从古典时期至浪漫主义时期各个作曲家的作品中那样，而是各个作品有各个作品的和声处理特点，因此在讲授近代和声的教科书中，无法将和声进行与和声处理方法作出像传统和声理论中那样系统化的归纳，学习近代和声的进行方式与处理方法，必须从实际作品中分析学习。在这方面，巴托克的作品为我们提供了广泛的、丰富的、具有显著特色的和声处理方法，值得学习研究。

关于和声进行问题，在传统和声中，它是围绕着主和弦或调中心和弦而设计安排的，无论何种进行方式都离不开这个中心目标。在近代音乐中，即使是有调性的音乐，都已大大地扩展了调性内部和声的范围，并且向调性外部扩展。因此，近代音乐中的和声进行，既仍然含有属于功能性进行的部分，也包含有更为广泛的和声进行方式。

在讨论和声进行时，有两个问题必须先加研究。第一是和弦的根音问题，第二是和弦的级数问题。在传统和声中，和声进行是以根音的级数为依据的，例如$\begin{cases}\text{I—IV—V—I}\\\text{T—S—D—T}\end{cases}$(主—下属—属—主)的进行，既表明其根音级数(调式音阶的音级)，亦说明其功能序列。但在近代音乐中，由于和弦结构有时极为复杂，难以明确其根音。虽然兴德米特系统地提出了和弦确定根音的方法，但在极为复杂

的纵向结构中所挑选出的根音,实际上只是一种理论上的分析,并无明显的听觉感受作用。因此,在近代音乐中,如果和弦结构以三度叠置构成者,即使是七和弦、九和弦等高度叠置和弦,亦仍以这一和弦的基音为根音。在结构复杂的和声进行中,难以明确其根音者,则根据乐曲的具体情况,或以低音进行为依据,或从线条进行考虑,或以某些"和声点"(时值较长、节奏地位重要或停顿点)的和弦作依据。关于级数问题,由于半音阶的自由运用,有时调性不明或调式音阶复杂化,无法确定某一和弦根音的级数意义。这种情况下,可以根音、低音或和弦构成音的音名作为分析的依据。因此,近代音乐中和声进行的概念,比传统和声进行的范围为广,但它不包括那些排除了和声进行或和声运动意义的音乐写作方法在内,如十二音序列写法,因为序列音乐虽然有纵向的结合,但写作方法本身排除了和声进行的因素。除非是序列音乐的写作中掺进了和声进行的因素。

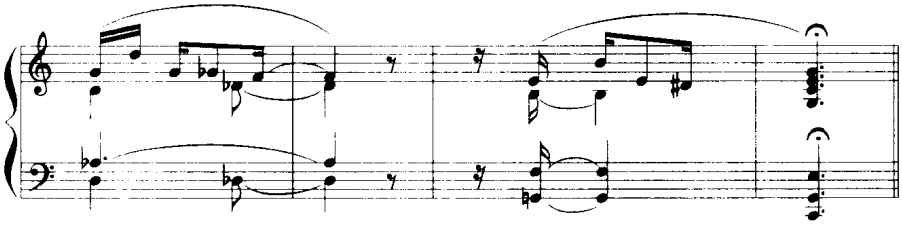
近代音乐中的和声进行虽然花色繁多,无法一一列举,但尚能大致归纳出几种常见的类型。

1. 功能性进行

这是调性和声的基本和声进行方式。在近代音乐中,调性音乐仍然存在,因此,这种功能性和声进行亦为和声进行之一类。功能性进行的基本特点是根音四、五度进行、和弦结构是三度叠置的和弦:三和弦、七和弦、属七和弦、属九和弦等,这些和弦如果表现出它们的功能属性时,属于功能性进行。但它们在近代音乐中,处理上亦会与传统的功能性和声稍有差异。例 1189 为斯克里亚宾常用的降Ⅱ—V_7^{13}—Ⅰ和声进行。和声上虽无特异之处,但旋律的进行显示出近代的风味。

例 1189

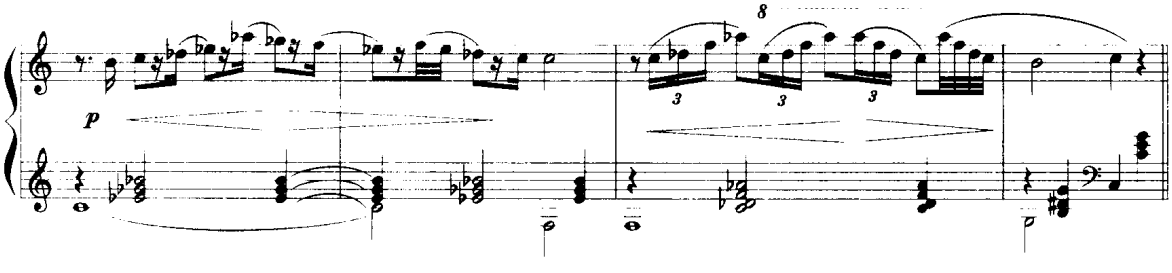
斯克里亚宾:《轻舞》作品57之2



例 1190,低音进行是 C 调的Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ,典型的功能序列,但上方和声与传统和声有很大的差异。先为 C 音上的半减七和弦,旋律为 C 洛克利亚调式。下属音 F 处,先为十一和弦,第三小节为降Ⅱ级五六和弦,到升高五度音属和弦,最后进入 C 大三和弦,形成 C 调范围内和声色彩、调式音阶的变化,为功能性和声进行带来新的创意。

例 1190

D. 肖斯塔科维奇:《幻想舞曲》作品1之1



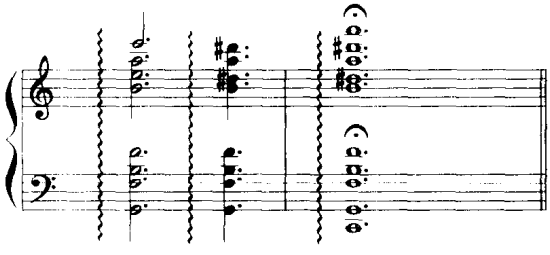
2. 功能性进行的变体

在近代音乐的和声进行方式中，更多的是功能性进行的变体形式，即使在无调性音乐中有时亦表现出某种功能因素。这类变体可以有多种多样的方式，由作曲家根据乐曲的整体和声语言特点作创造性处理。此处我们介绍三类常见的变体方法：

(1) 保持属音至主音的进行，但和弦结构复杂化，打破了原先的属和弦或主和弦的结构形态。例如前面例 1029，自降 G 的属七、九、十三和弦进入主音：降 G 音，但上方和声仍保留了属七、九、十三和弦，形成主与属和弦的综合。例 1035，则为主的变和弦(C 音上的降五音七和弦)至属七和弦的进行(属七和弦含升五度音)。例 1191 亦为属七、九和弦(升五音)至主和弦，但上方保留了属七、九和弦。

例 1191

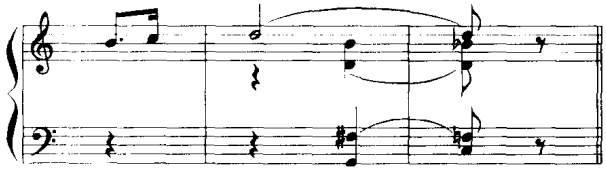
斯克里亚宾：作品57之1



例 1192，和声从 G 七和弦(属七和弦的变体，用大七度音)进入 C 音，具有属至主的功能意义，但 C 音上的和弦是七度、九度，四度音代替了五度音。

例 1192

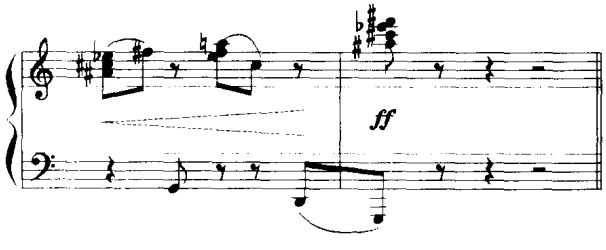
巴托克：《素描集》之一



例 1193，从 G 的属七、九(大七、小九)和弦进入低音 G(主音)，但上方和弦并非主和弦，而是与主和弦各音相邻半音的倚音变和弦，未解决。

例 1193

巴托克：《小宇宙》作品133

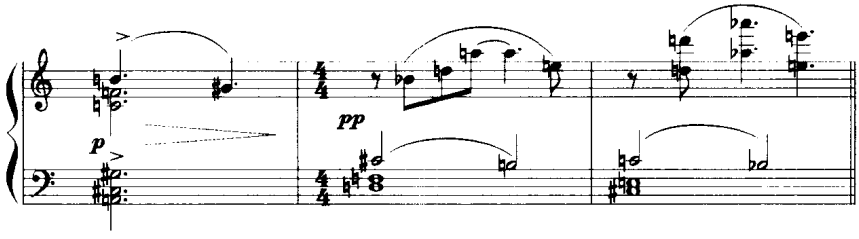


例 1194，是无调性音乐中的调性因素：低音所表现出的属——主的进行。该曲为勋伯格无

调性音乐写作的早期作品。这首乐曲开始,表现出D小调的因素。此例为该曲结束处,低音部分有D调的属音、导音与大七度音,进入D小三、大七和弦,后继的和弦又具有D小调导音减七和弦的意义。虽然由于上方和声与声部进行的原因,并未有明确的D小调主和弦的结束感,但这里的和声进行含有D小调的属至主的功能因素,却仍然是清楚的。

例1194

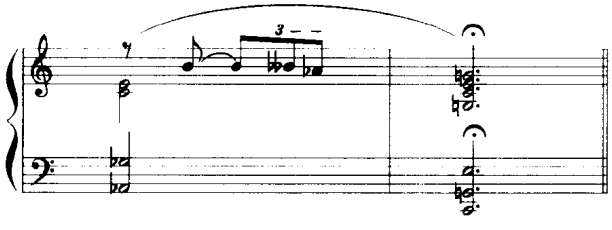
勋伯格:《钢琴曲三首》作品11之2



(2) 属和弦以外的其它和弦进向主和弦。这是调性和声中终止式和声进行的变体。这类和声进行在19世纪中叶后已应用。但在近代音乐中,为了使终止具有更多的方式与效果,出现各种类型的非属和弦终止进行,各类和弦均可作为进向主和弦的材料,故无法一一列举,只举引数例以资说明。例1195是从C大调降Ⅵ级增三、小七和弦(亦可作为增六度音)进入C主和弦。

例1195

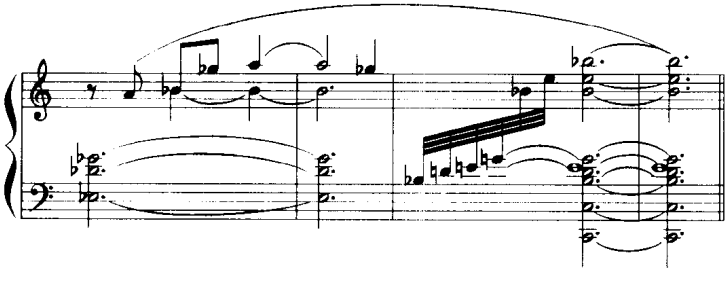
斯克里亚宾:《诗》作品52之1



例1196则是从上方小三度的降E小七和弦(包含增四度音A作为降B的倚音)进入C七—九和弦(主和弦)。

例1196

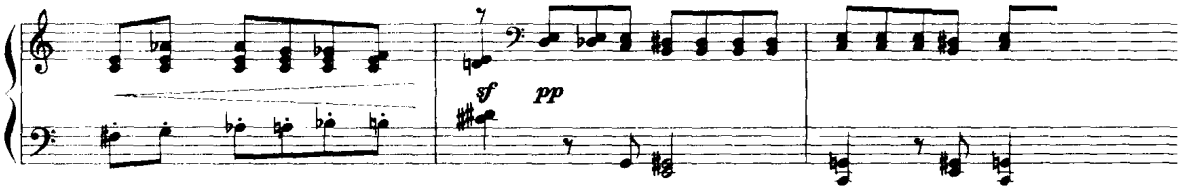
斯克里亚宾: 作品69之1



例 1197,是从上方大三度 E 音上的大三、大七和弦进入 C 大三和弦。该曲强调半音进行,故这一和声进行包含了进向主音、三音与五音的半音进行。

例 1197

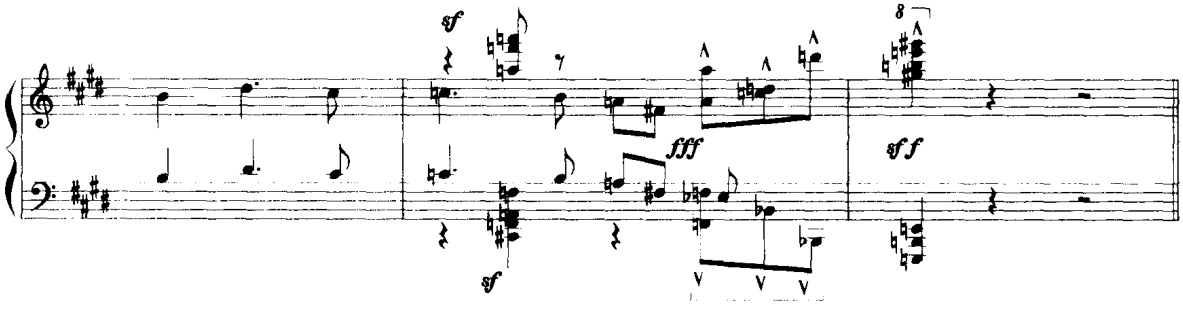
普罗科菲耶夫:《魔影》



例 1198 是勋伯格《室内交响曲》最后结束处。在例中我们看到主题旋律的最后回响、F 音上的增三和弦(E 调降Ⅱ级增三和弦)、旋律中的属七和弦(第二小节第 4 拍内声部的降 E,实为升 D,E 的导音),一切都构成 E 调属七至主和弦的进行趋向。但勋伯格打断这一传统的进行,在第四拍上插用了降 E 调的重属七和弦至属九和弦的进行(例中 号处),似乎将引向降 E 和弦;但接着出现的却是 E 大三和弦结束。这既避免了传统的属至主的进行,又造成了一种突然的变化效果,降 B 和弦与 E 大三和弦是增四度的根音关系,降 E 是 E 的低半音调,因此 E 大三和弦的出现比降 E 高半音,增强了紧张度。《室内交响曲》尚属于勋伯格的调性音乐时期,但在写作方法上已有许多新的创造。

例 1198

勋伯格:《室内交响曲》

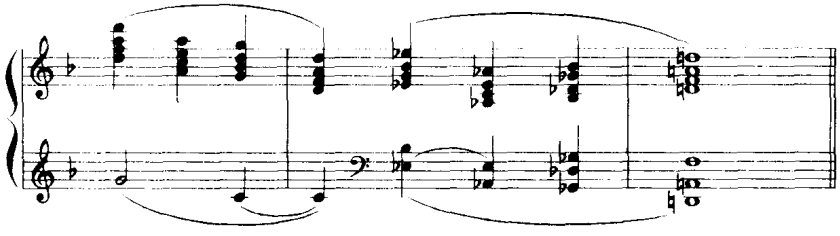


3. 调式化和声进行

调式化音乐是近代音乐中的一种特色,它的和声进行也打破了大小调功能体系的限制。调式特征音的应用,改变了导音的作用。另外,在调式和声中加强了新的和声处理方法,使和声进行具有近代的色彩。德彪西、巴托克、斯特拉文斯基等在这方面都有许多创造。从功能进行的变体方面观察,有:无导音的属和弦、其它各级和弦进向主和弦以及较复杂的和弦结构等。这里略举三例。例 1199 为 D 爱奥利亚小调,无导音,平行的三和弦,变音级(降Ⅱ、降Ⅴ与降Ⅳ级)三和弦进入 D 主和弦的和声进行。例 1200,从 C 四五度和弦至降 B 五度,升 F 四五度和弦至 E 五度(主和弦),结束旋律在 E 五度基础上,以 B 音(五度音)为中心。其中含多利亚六度音(升 C)。

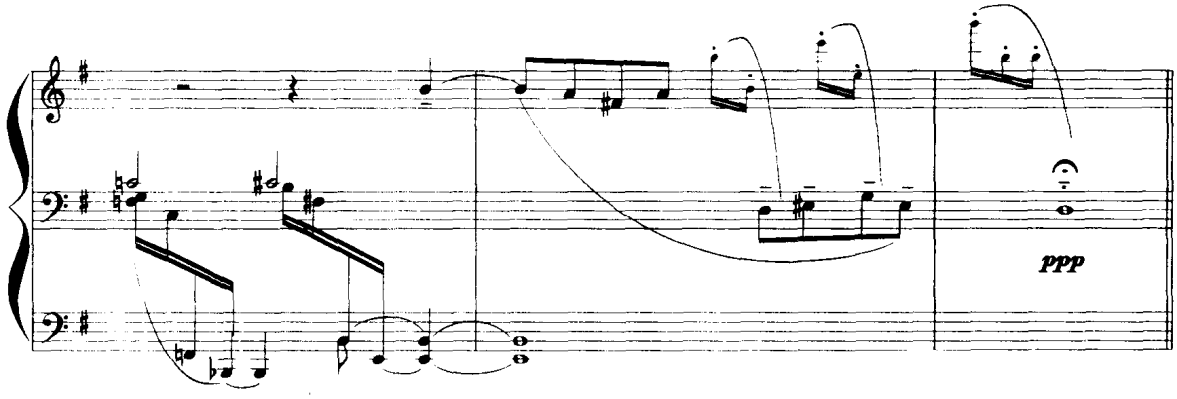
例 1199

德彪西:《前奏曲》第22首《骨灰盒》



例 1200

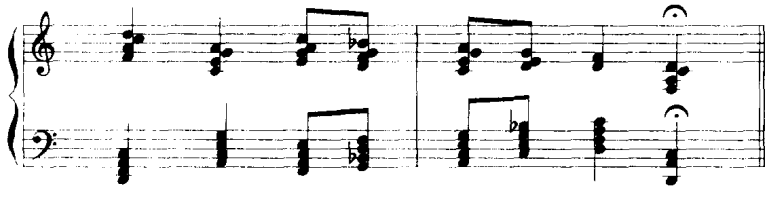
德彪西:《月落古寺》



例 1201 为 D 自然小调的旋律。和声的下方层次为原位七和弦平行,与上方层次转位七和弦的平行相结合,无导音,根音(低音)进行亦为五声性。最后由属小七和弦、Ⅶ级九和弦进入 D 主小七和弦。和声虽简单,但显示了近代调式和声进行的特色。

例 1201

巴托克:《小曲十四首》之4



第四十四章　和声进行(三)

4. 三度、二度或其他音程关系的根音(或低音)进行

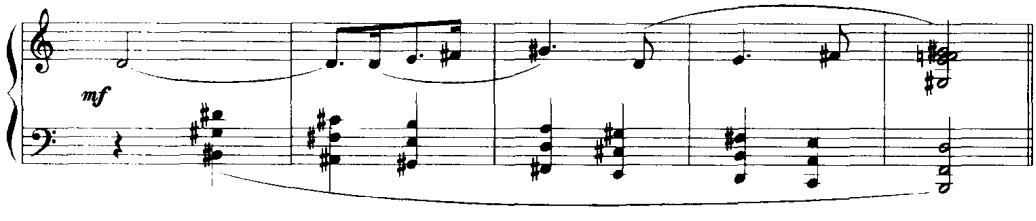
在近代音乐的和声进行中,最常见的是三度、二度的根音或低音进行。三度包括大、小三度,二度包括大、小二度。还有增四度进行以及各种音程关系的混合应用,即使是进向结束和弦的终止式进行,也有各种音程关系的和声进行。如果说在19世纪后期已可见到三度、小二度根音关系的连续进行,那末,大二度关系的连续和声进行,从19世纪后期开始才见应用,而在印象派作品中则常见。在近代音乐中,这些三度、二度的连续和声进行与传统和声的不同之处,主要在和声结构的复杂化,或者是和声进行的平行化,或者是和弦音级的非自然音化,这些都是与传统和声相区别之处。

下面举引一些不同根音关系的和声进行的实例。

例1202,旋律为三全音内级进上行,和声部分自成一体,以三和弦第一转位形式平行下行,大二度级进,与旋律大二度上行相呼应。但纵向关系方面并未完全相合。最后一个和弦,打破了平行进行,可认为是E小九和弦的第二转位。

例1202

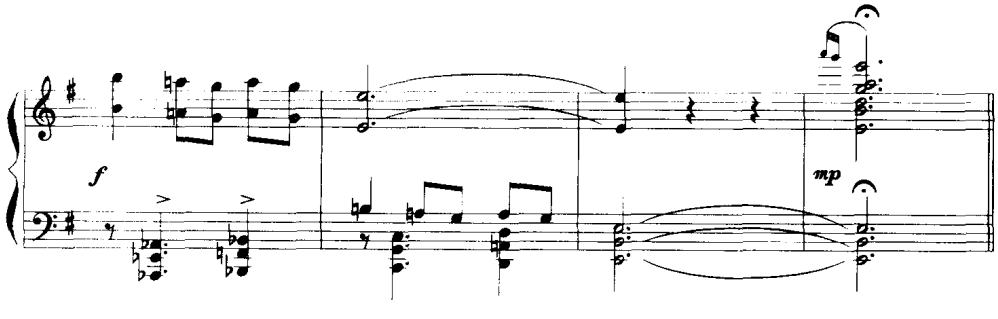
巴托克:《素描集》作品9之1



例1203,下方声部是五、八度和弦的大二度上行至目标和弦:E小七和弦,有附加四度音。上方旋律是E五声调式,下方和声有降A、降B等和弦,形成全音阶上行。

例1203

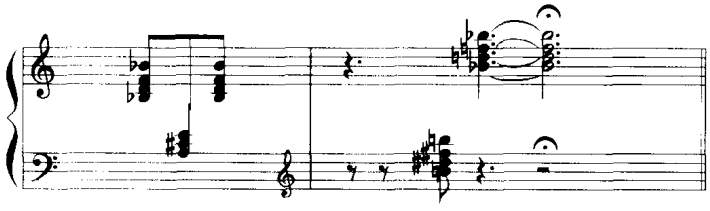
朱践耳:《云南民歌》之2《牧羊歌》



例 1204,是小二度的根音关系,围绕调中心 B 大三和弦,先有 A 大三和弦作为辅助性和弦,最后是从 B 大三和弦至降 B 大三和弦的结束,形成调中心和弦的上、下小二度根音关系和弦的支持。

例 1204

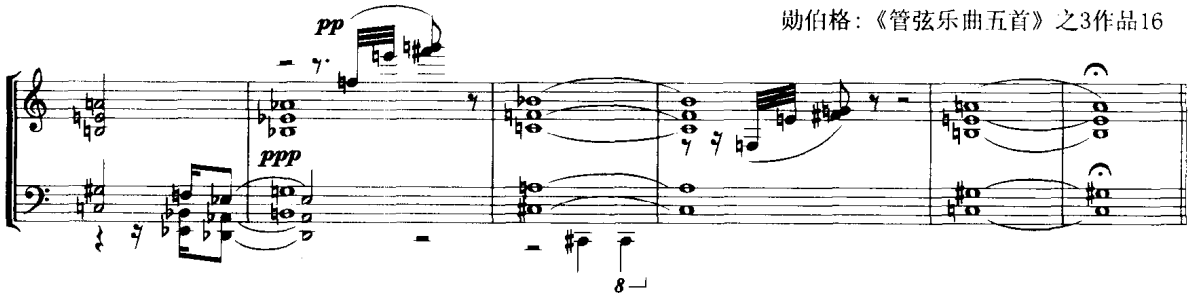
兴德米特:《调性游戏》



例1205 是这首无调性乐曲的结束处。纵向结构的上方层次为四度和弦,下方层次为增五度或小六度。以平行进行的方式,半音下行,低音从 C 至 B,再从升 C 至 C(旋律从降 B 至 A),进入中心和弦(亦为乐曲开始处和弦),形成:半音——全音——半音的和声进行。插入于下方的五度和弦,是描绘性的和声动机,是另一装饰性和声层次,不属于基本和声进行范围。这也是一种终止性的和声进行,但这只是这一首乐曲的处理方法,而并非规律性的终止式。

例 1205

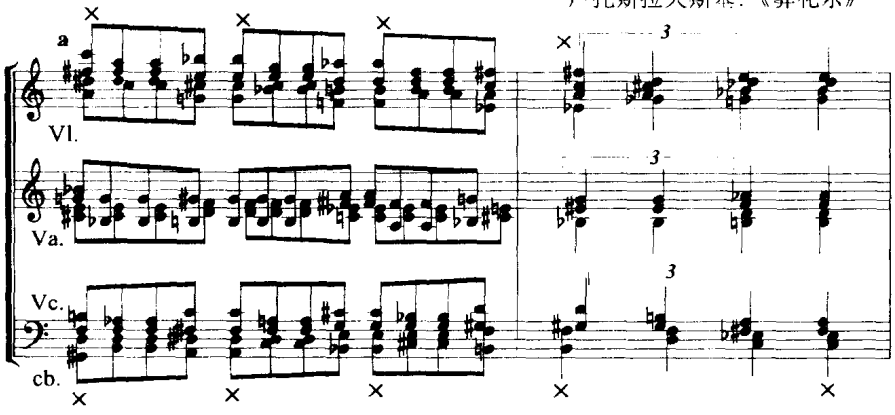
勋伯格:《管弦乐曲五首》之3作品16

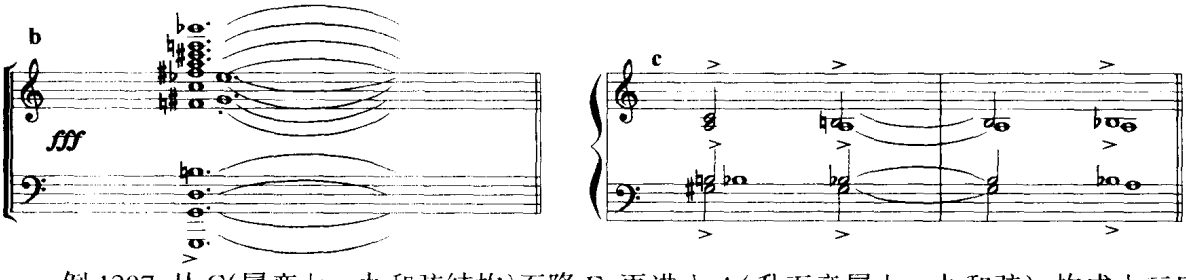


例 1206 的和声更为复杂,是卢托斯拉夫斯基《葬礼乐》(弦乐合奏)第三部分《顶极》的第 7 小节,这里是全曲的顶点处。乐曲一开始即以十二个半音组成的长时值、高强度的和弦呈现(见例 b)。在第 7 小节处,小提琴四个声部为一个减七和弦,中提琴声部为另一个差半音的减七和弦,最下层,大提琴与低音提琴合奏另一个减七和弦,全体弦乐结合为十二个半音——三个减七和弦。旋律与低音成反向进行,四音一组,旋律下行模进,低音上行模进。在每一音组的第一音处作为和声的"点",它们形成小二度上行的和声进行。旋律以大二度下行相配合。以后节奏逐渐变慢;三音组(三连音♩♩♩为一组)、二音组(♩♩)、再成为二分音符的进行。最后,所有声部归拢为 A 与降 B 的小二度(例 c)结束这一部分。这里的和声进行,只能以低音进行作考虑(例中低音×号处为和声"点")。

例 1206

卢托斯拉夫斯基:《葬礼乐》

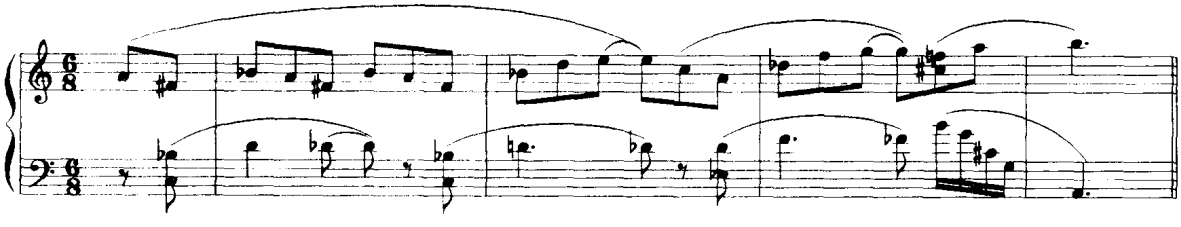




例 1207,从 C(属变七—九和弦结构)至降 E,再进入 A(升五音属七—九和弦),构成小三度上行(模进)和增四度进行的乐句内和声进行,增四度进行(特别表现在低音进行方面)是斯克里亚宾后期和声进行的重要特点。

例 1207

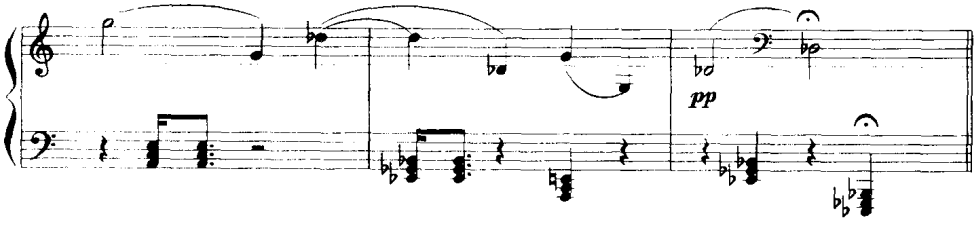
斯克里亚宾:《假面》作品63之1



例 1208,该曲全部以降 E 小三和弦与 A 小三和弦作和声背景,此例为该曲结束处,由 A 小三和弦进入降 E 小三和弦结束,旋律为小七度音。巴托克以增四度关系的小三和弦衬托悲伤的气氛,衬托包含有半音阶十二个音的旋律。

例 1208

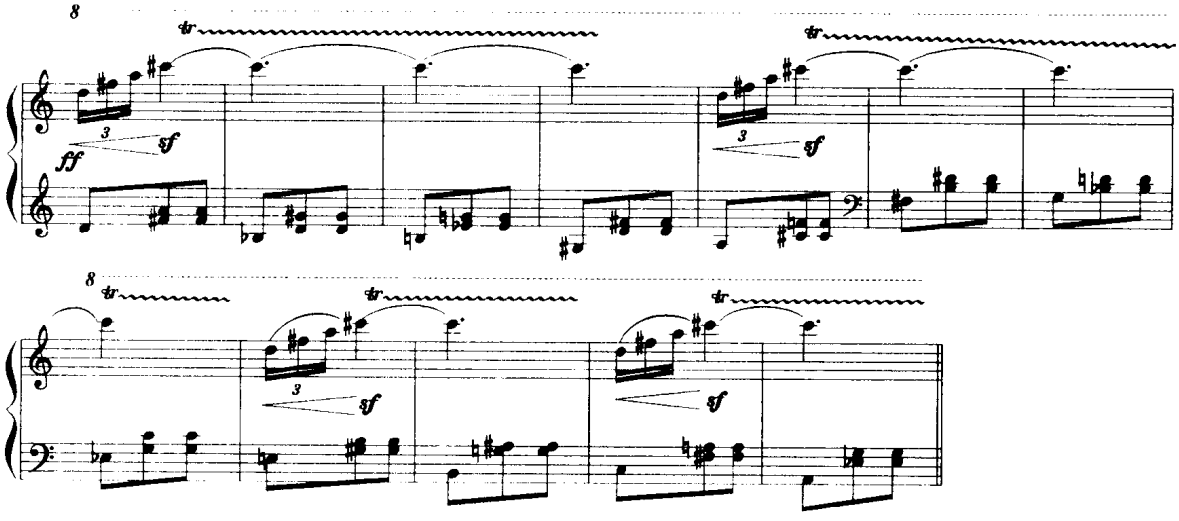
巴托克:《小曲十四首》之13《她死了……》



例 1209，主和弦为 D 大三和弦，此例上方是主大七和弦的分解音型动机，不断重复，时值紧缩。和声在旋律音型的保持下流动变化。和弦中包含有大三和弦、增六和弦、增三和弦、半减七和弦、小四六和弦、小三和弦、减三和弦、小六大七和音等各类结构，和声进行从低音进行观察，有三度下行与半音上行相交替，除个别部分(第 9—10 小节)外，形成有规律的低音进行，和弦结构则处于不断变换的状态中。

例 1209

巴托克：《小曲十四首》之14

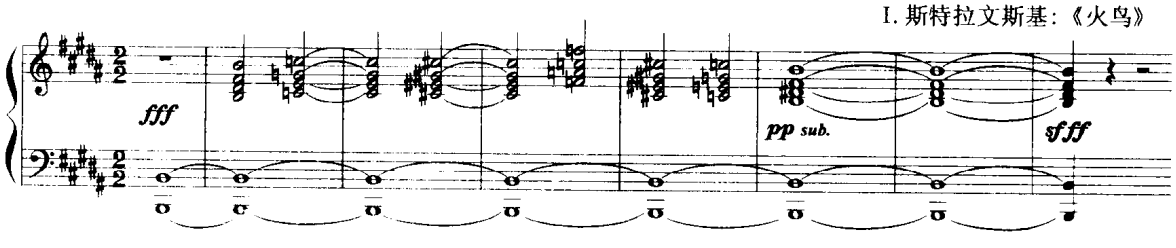


5. 持续性和声

在一段音乐中，同一和弦保持较长时间，形成和声进行的停滞，这是近代音乐中和声处理上在某些作品中的一种特色。特别是在现代民族乐派的作曲家，如斯特拉文斯基早期的《彼特卢什卡》、《春之祭》中，有大量的这种处理方法，用以表现原始的或民族的风情。有的用以表现特定的景色和情绪，如 R. 斯特劳斯的《阿尔卑斯山交响曲》开始，以降 B 小调自然音阶各音的结合，长时值地保持，作为一种自然景色的背景。巴托克的《木头王子》的引子，保持了长时值的含增四度音与小七度音的 C 大三和弦，描绘了山、林、水、小城堡等富于幻想的景色。这类持续性和声的和弦形态，可以是多种多样的，根据作曲家表现的需要和乐曲整体的和声风格而定。在和声进行停滞的同时，可有旋律的、声部的流动，也可包括其它层次的和声进行与之结合。例如在斯特劳斯《阿尔卑斯山交响曲》持续的音阶纵合性和音的背景上，有主题的和声进行出现。例 1210 是一个简单的主持续音例子，这里的和声特色是在上方平行和声层的拱形对称进行，从 B 大三和弦向上发展再回至 B 大三和弦。

例 1210

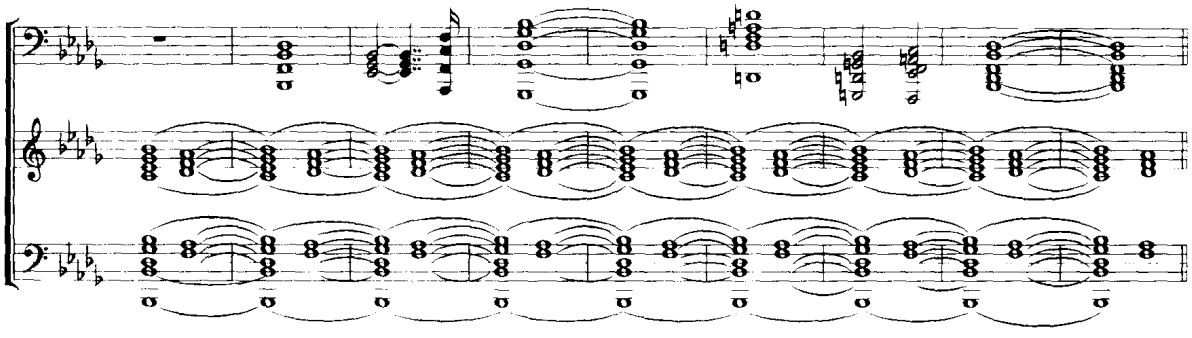
I. 斯特拉文斯基：《火鸟》



下例即为前面提到的施特劳斯一例。

例 1211

R. 施特劳斯：《阿尔卑斯山交响曲》

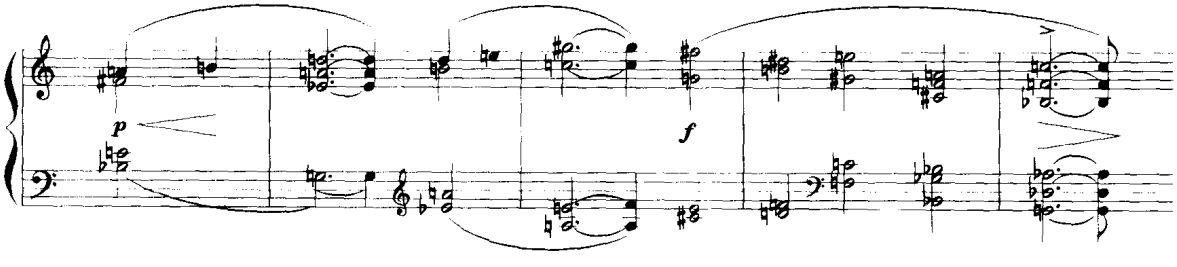


6. 自由的和声进行

所谓自由的和声进行，是指：(1) 和弦结构上的自由组合。(2) 无特定规律可循，既非功能性，亦无某类根音或低音进行的规律性。(3) 和声进行的目标缺乏预期性。(4) 难以确定其和声进行。这种和声进行一般是无调性音乐和声进行的特性。即使在有调性的音乐中，如在其音乐过程中出现上述状况，亦属于自由的和声进行。例 1212，即属于这类和声进行。它属于和弦式织体，主要声部在高音部。我们可以看到它纵向结合的音高成份、它的低音进行、旋律声部的进行，但无法了解其和声进行的规律。

例 1212

勋伯格：《钢琴曲三首》之2作品11之2

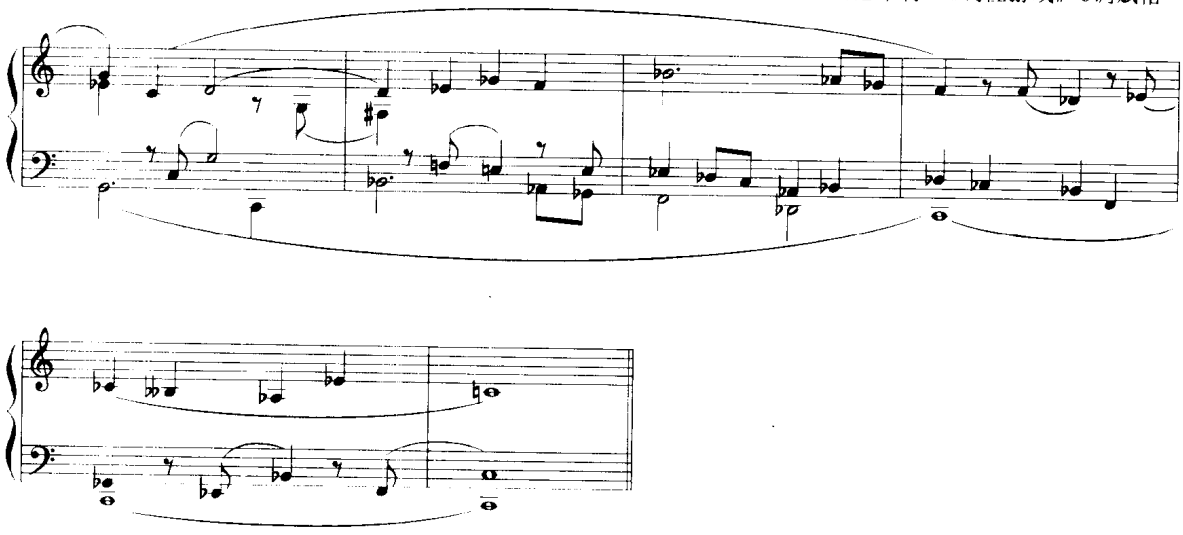


7. 线条性进行

这类进行发生于复调化织体。各声部作对位化的线条进行，其中虽亦构成纵向结合，但并非以和声的进行为主体，而是由各声部的旋律性进行所合成。以线条或主题旋律或声部进行作为写作的着眼点，纵向的和声结合为偶合性，或者在某些点上发挥作用。例 1213 为赋格写作中的线性结合，横向的声部进行为主体，但在最后终止处趋向于目标：C 中心音八度。

例 1213

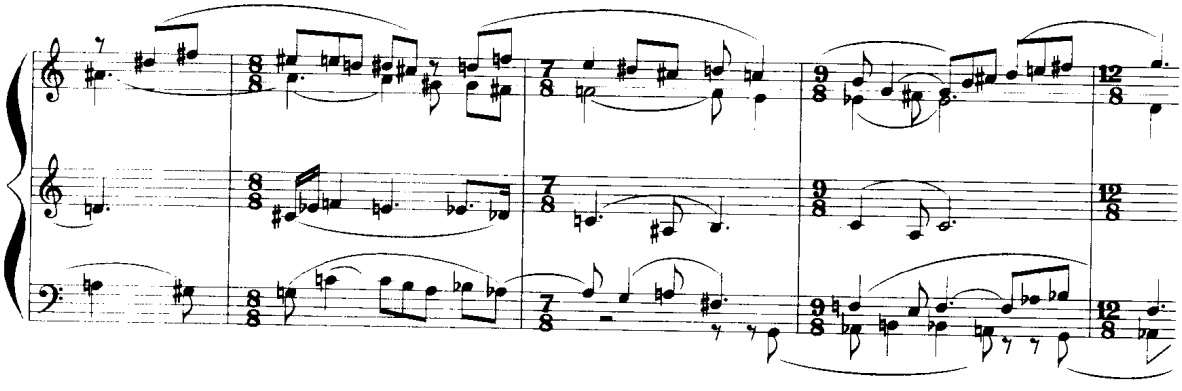
兴德米特:《调性游戏》C调赋格



例 1214,亦为各声部线条性进行为主体,纵向结合均由声部进行所合成,而并非以和声进行为目标。

例 1214

巴托克:《为弦乐、打击乐与钢片琴的音乐》 I.



以上是几类和声进行的介绍,它们只是近代音乐中丰富的和声进行中的一小部分,有许多具体的处理方法应从实际作品中去学习。

和声进行与调性的特点和呈现方式有密切关系,有关调性的问题将在下一部分介绍。

第九部分

调性的类型

第四十五章　调性的类型(一)

由于19世纪后期的音乐向着调式音阶的多样化与半音化、和弦结构的复杂化与高叠化、和声进行的自由化与非功能化方向发展,致使调性在这三方面的共同作用下,它的范围得到极大扩展,而它原有的意义和作用则趋于削弱甚至瓦解,但却又获得新的发展和改造。近代音乐中的调性类型,除传统的调性方式仍然存在外,新的类型大致可归纳为新调性、无调性、多调性三类。

一、新调性

新调性是近代音乐中一种既不同于传统的调性呈现方式但又具有某种调性或调性因素的调性类型的总称。新调性的调性因素主要表现于调中心音或调中心和弦。调中心音的建立依赖于旋律性的支持、反复地出现、长时值或重要的结构地位,使人感到它的中心音作用。调中心和弦的确立除具备上述调中心音建立的条件外,在和声上一般为三度叠置的大、小三和弦、七和弦或这些和弦基础上的某些变化,如附加音、变音、未解决的外音等。它与传统调性的不同之处在于和声的半音化、和弦结构的复杂化与不协和化、和声进行的非功能化与多样化。"新调性"是这类调性的总称,它包括许多不同的调性呈现方式。

1."旋律性调性"。

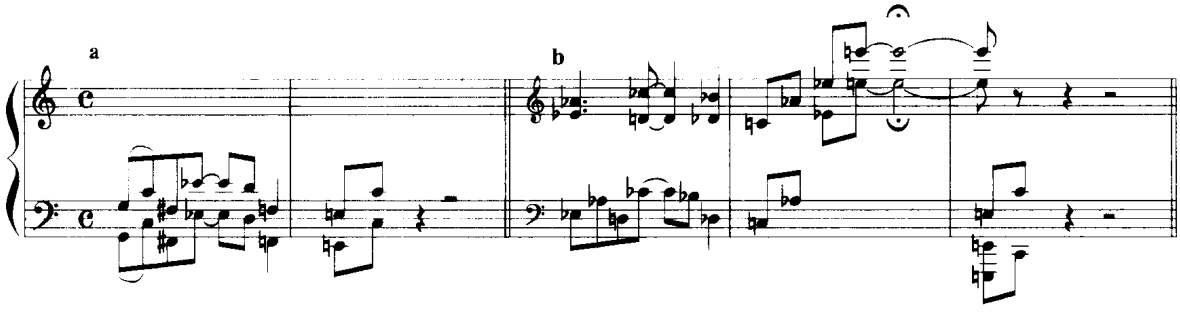
这类调性的中心音由旋律性因素确定,它包括单声部调中心音或多声部中旋律声部或主要声部的调中心音所表示的调性意义。通常这一调中心音可有各种方式对它的支持,其中最重要的因素是处于乐曲或段落的结束处。

例1215a是该曲开始的主题,八度齐奏,结束在C音。b为最后结束处,第1小节上方二部和声,低音是主题动机的移位,上方二部是这一动机的纵合。接着变为八度齐奏,从降D音(第1小节最后一拍)半音下行至C音——降A——降E——E音,等于半音上行进入E音,然后在低

音区以主题动机的结束音型：E—C 结束全曲，C 是调中心音。

例 1215

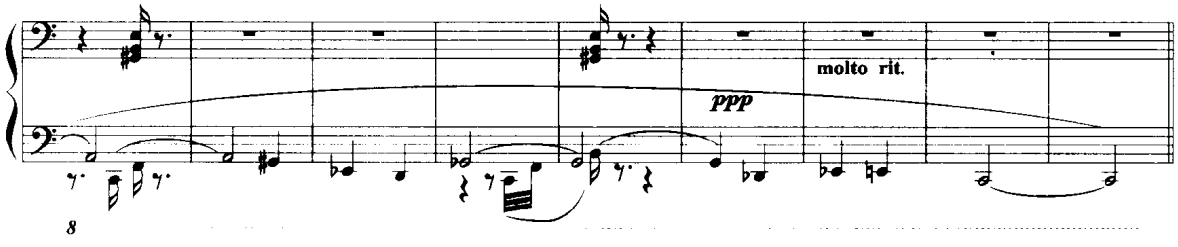
L. 伯恩斯坦：《四首纪念曲》之2



例 1216，低音区旋律最后结束于 C 音，再次明确其调中心音的意义。因该曲一开始即为有附加小六度音的 C 大三和弦，C 在段落中的调中心意义非常明确，但都为和声性的或持续音性的，此处则作为旋律性中心音出现。

例 1216

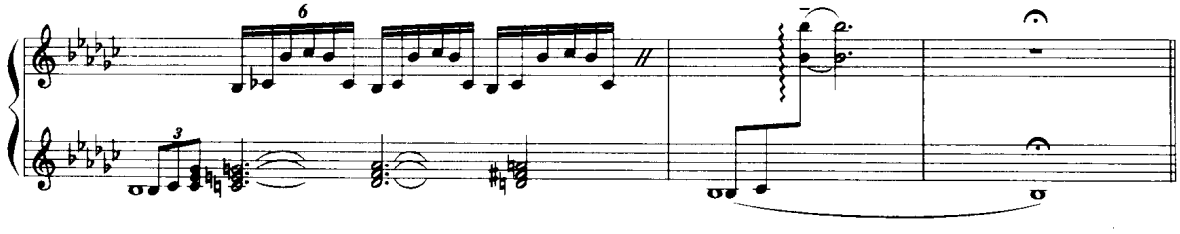
普罗科菲耶夫：《讽刺》第5首、作品17



例 1217，以降 B、降 C 构成的小二度与大七度的流动音型，贯穿全曲，在结束处（此例为简化谱）的音型内有大三和弦的半音上行，但它们只是背景衬托性和声，并非调中心和弦，而中心音仍为旋律性的降 B 音。

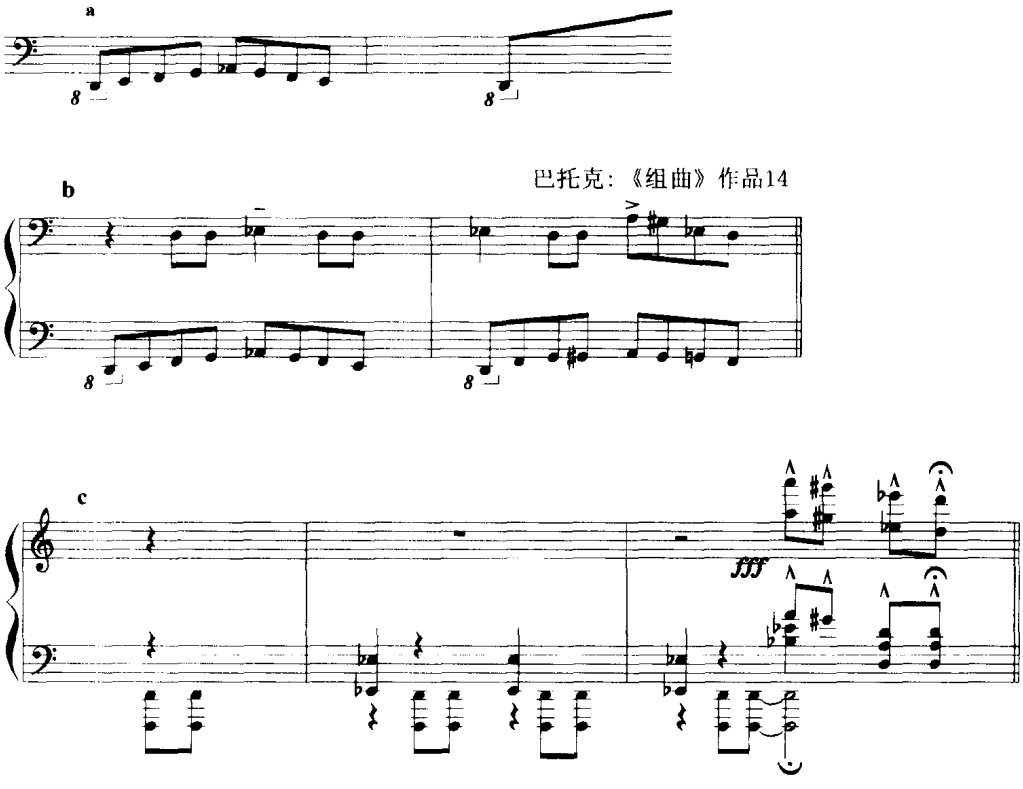
例 1217

德彪西：《前奏曲》第三首“原野上的风”



例 1218，在该曲一开始的低音流动级进音型中，以 D 音为中心音，处于开始音的位置（例 a），例 b 处，为旋律性动机，其中有半音对 D 音的倾向支持。低音仍保持以 D 音为中心的流动音型。例 C 为该曲结束处，八度齐奏的旋律性动机，最后是加以强调的动机结束音调，停顿在 D 音，下方并有 D、A 五八度和弦支持。

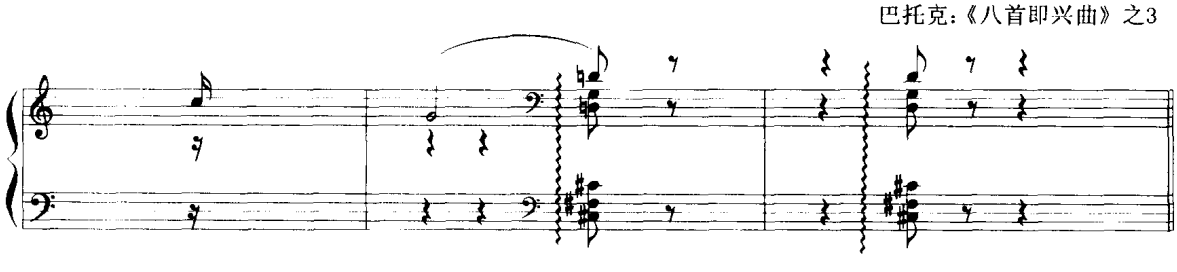
例 1218



在旋律性调性范围,有一种处理方法可称之为"旋律性调性与背景和声",它的特点是调中心音在旋律声部,伴随着它的和声则并非是调中心和弦,而只是中心音的色彩性、装饰性、衬托性背景和声或陪衬声部。

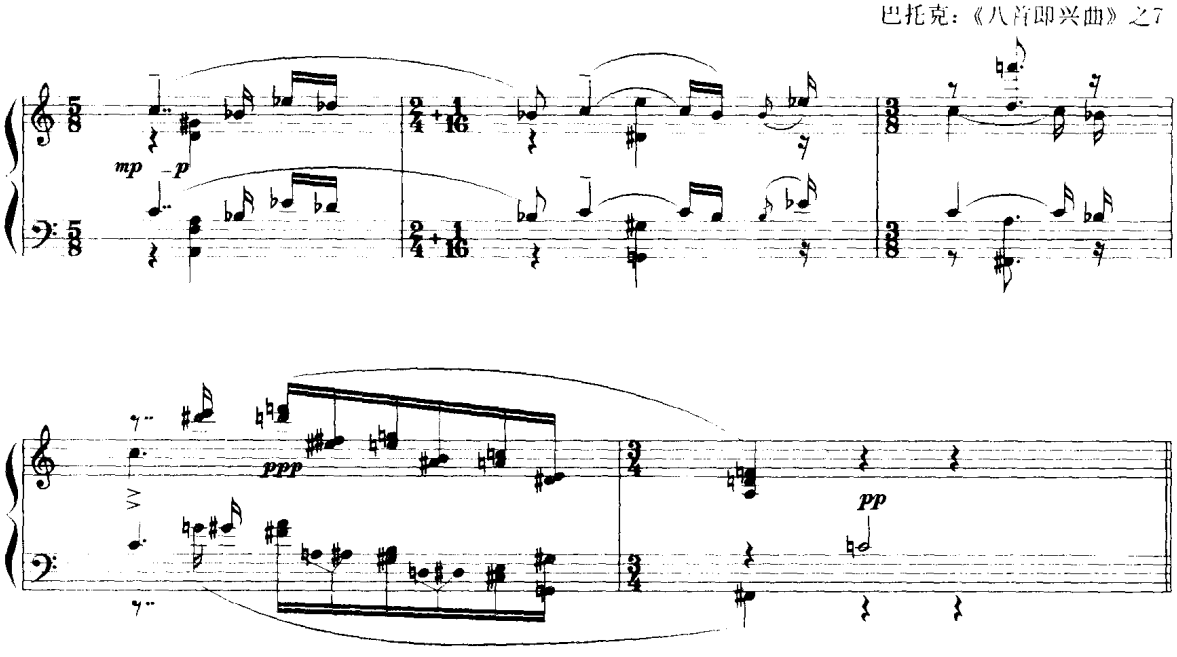
例 1219 的旋律性调中心音为 D 音,结束和弦是以琶音形式奏出的:♯C—♯F—♯C—D—G—D。D—G—D 是调中心和声,而♯C—♯F—♯C 则只是它的半音装饰性和声,它呼应了乐曲开始处的和声组合。

例 1219



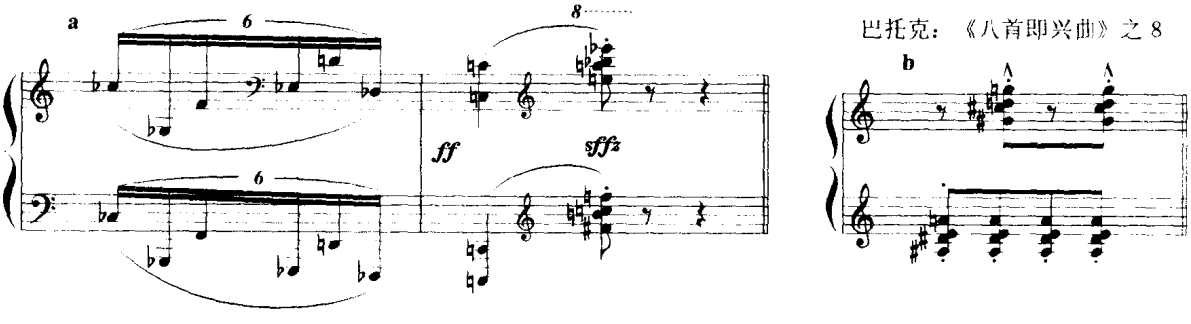
例 1220 的旋律是 C 弗里几亚调式中心音,在旋律的长时值 C 音处,有和弦作衬托。最后是围绕 D 大、小三度和弦的六和弦:♯F—A—D—♮F 的半音倚音和弦与模进乐句,最后再次出现 C 音。因此,这里的调中心音是旋律性的 C 音,和声是它的色彩性和声背景,这一 D 大小三度和弦并非该曲的主和弦,而是一个重要的背景和弦。

例 1220



例 1221，结束于 C 音，旋律性的级进下行(包含半音下行)抵达 C 音，但采用了大七与九度的跳进方式。最后，两个各相隔半音的四度和弦的强奏结束全曲，但它们不是调中心和弦，而是色彩性衬托和弦，是前面过渡部分和声(见例 b)的最后呼应。

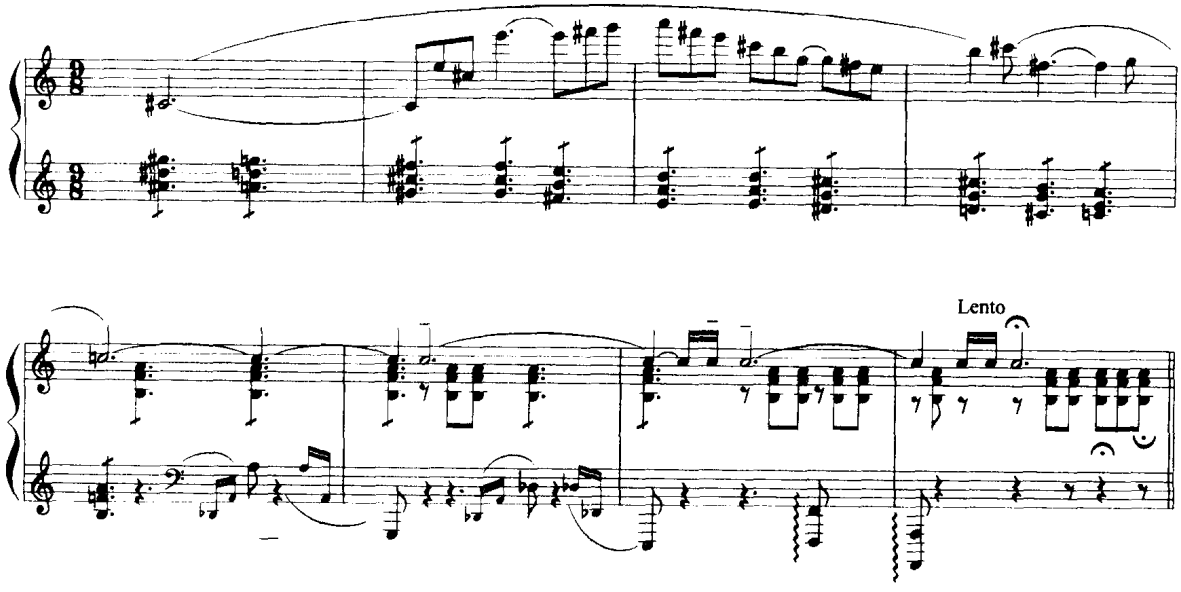
例 1221



例 1222 是这首乐曲的结束段落，其旋律为乐曲开始处的主题再现，但和声不同，此处先为四度和弦的连续级进下行。旋律在第 5 小节处由 G 音进入 C 音，才具有明确的中心音作用，但此前 C 音未出现过。从第 5 小节后半起，低音从降 D、A、G、降 D、E、F 而结束于 C 八度音，更明确了 C 音中心的作用，但低音亦属于线条性进行。内声部和声自旋律进入 C 音起，即为 B 音(亦即导音)上省三音的半减七和弦(三音在低音，为降 D 音)，持续作为衬托和声直至最后，它不是主和弦，而只是一个背景和声，它的解决和弦：C 三和弦未曾出现。

例 1222

普罗科菲耶夫：作品22之20



2.“和声性调性”

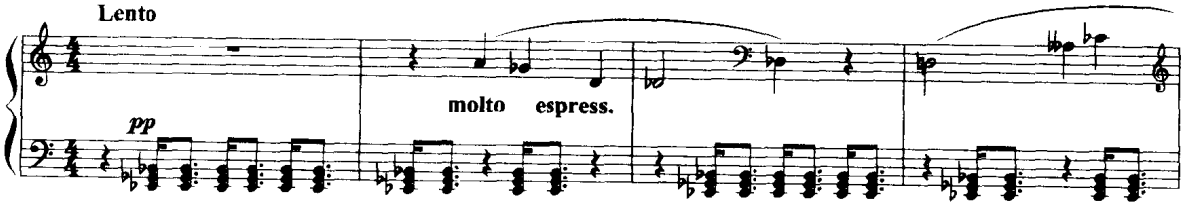
这类调性由和声进行与调中心和弦确定。它与旋律性调中心音的关系，有时相一致，旋律性调中心音是调中心和弦的组成音。有时不一致，它不属于调中心和弦的组成音。有时并可形成双调性因素。

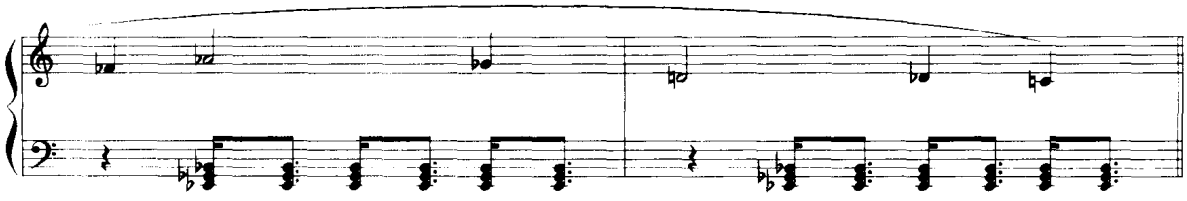
新调性的和声进行，除有时有功能性因素外，大多为非功能性进行，因此，调中心和弦的确立常依赖于该和弦所处的曲式结构中的地位、出现的频率、和弦的结构形态、其它和弦的支持，包括功能性或非功能性的支持等，根据不同情况而有各种不同程度的明确性或模糊性。如果调中心和弦出现于乐曲开始与结束处，并且为三和弦结构时，其明确程度最强。调中心和弦如为三度叠置的和弦结构或包含有五度音程者，亦有利于和声性调性的明确性。下面举引一些实例以说明和声性调性的不同呈现方式。

例 1223 是这首小曲的开始处，旋律进行有特殊风格，但和声以降 E 小三和弦的节奏性音型保持，使得它作为调中心和弦非常明确而具有停滞感。这首乐曲的结束从 A 小三和弦进入降 E 小三和弦，形成增四度的和声支持。旋律最后的结束音为降 D，成为降 E 小三和弦的七度音(参阅例 1208)。

例 1223

巴托克：《小曲十四首》之13

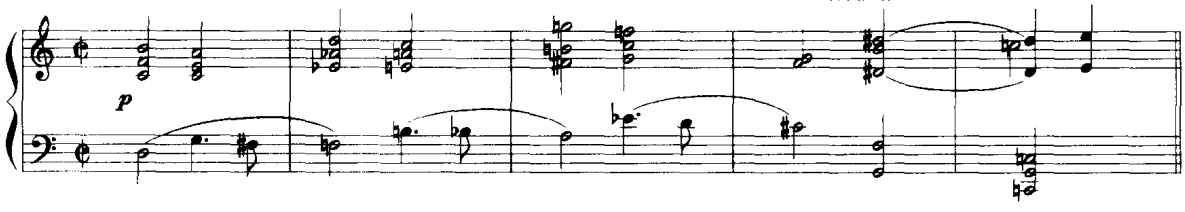




例 1224 是一首歌曲的开始乐句，尽管前四小节中，有许多四度和弦和其它复杂结合、半音化低音动机的模进、其结束音连续大三度上行：F—A—♯C 等，调性不明，但最后终止却为功能性 C 调升五音的属七和弦，进向 C 大三和弦，和声调性明确为 C。

例 1224

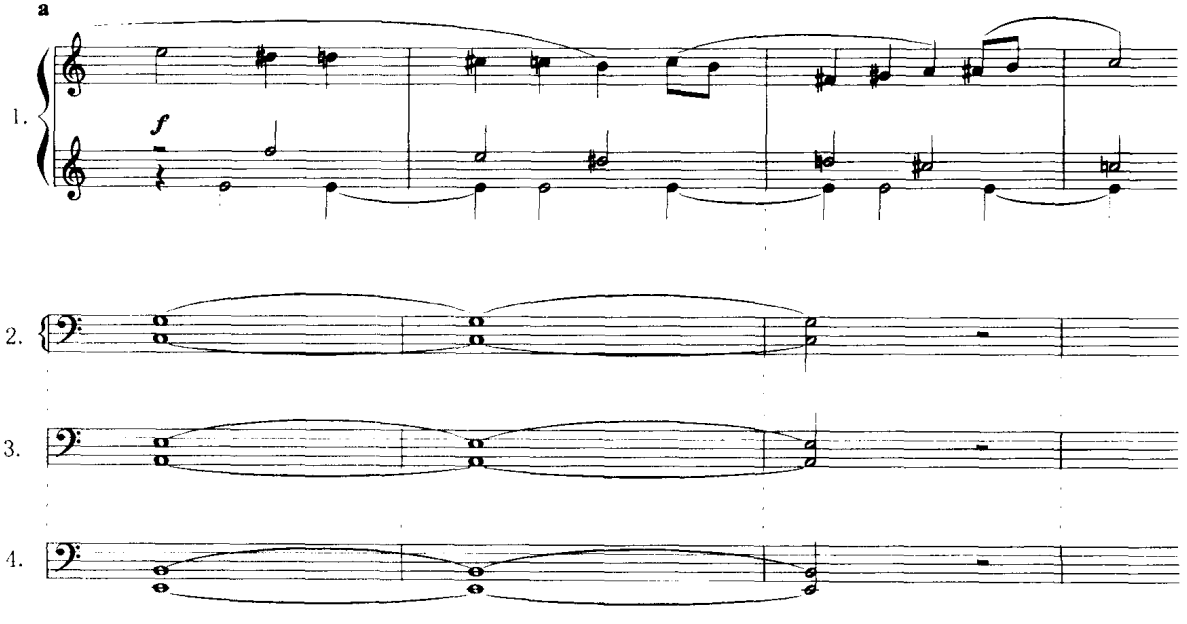
勋伯格：《在这冬日》作品14之2

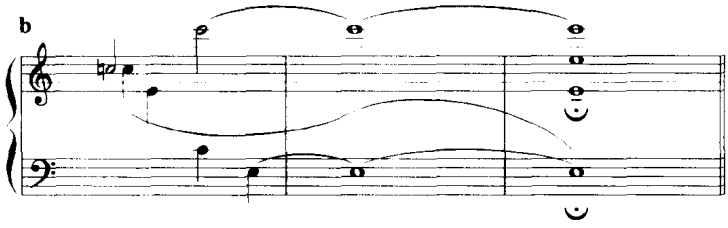


例 1225(1)是这首乐曲最初开始的乐句，主旋律从 E 音开始半音下行，低音为长时值切分式 E 音保持，高音部另有相隔两拍、从 F 音开始的模仿式二分音符半音下行声部，和声在这三个声部的进行中合成，第一段结束处(第 8 小节)为 E 的五、八度和声，调性为 E。例中 2、3、4 为第三段再现部分主旋律三次出现时，下方配以不同的和声，先为 C—G 五度，第二次为 A—E 五度，最后为 E—B 五度，使调性发生变化：C、A、E。这是由于五度和音而产生的调性意义。例 b 为本曲最后结束处：E 八度音程。

例 1225

普罗科菲耶夫：《瞬逝景象》作品22之16

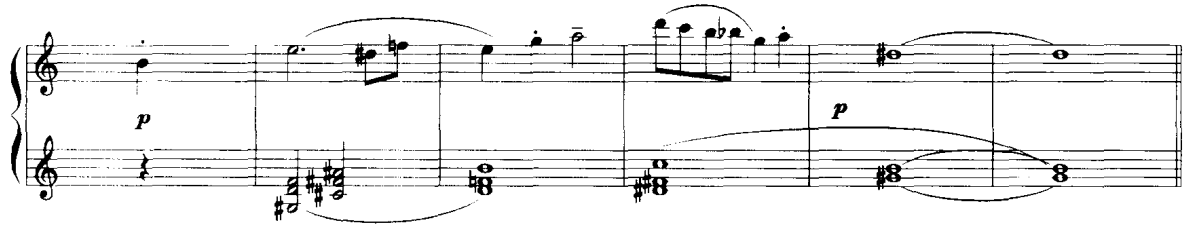




例 1226 是这首乐曲的开始和结束乐句。旋律出人意外地停顿在升 D 音，而和声从升 G 减七和弦开始，而最后从升 D 减七和弦进入升 G 小三和弦结束，构成升 G 小调，低音从升 D 至升 G，四度上行，加强了功能性意义。

例 1226

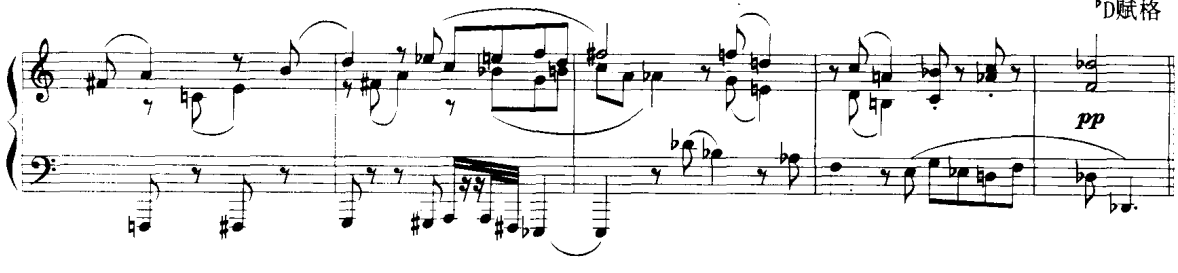
普罗科菲耶夫：作品22之13



兴德米特的《作曲技法》是关于调性和声的半音阶基础、各种和弦结构与根音的确定、根音进行与调性组织等的理论体系，它的基点是调性。它的《调性游戏》曲集：前奏曲、12 首不同调性的赋格曲与间奏曲、后奏曲，充分体现了他的理论体系。每首乐曲的结束和弦都在：八度、五度八度、大三度八度、大三和弦范围内，这是最符合于音响的自然、稳定和完满的和音。虽然其中有两首(一为降 E 调赋格之前的间奏曲、一为降 B 调赋格)的结束处为六度与四六和弦，但接着的乐曲开始处都是它们的原位和弦。例 1225 为降 D 赋格的结束段落，尽管前面的声部进行中所构成的和声是复杂的，它们以半音阶为基础，但最后以含有功能因素的进行结束于降 D 大三、八度和弦，呈现出明确的调性。

例 1227

兴德米特：《调性游戏》
♭D赋格

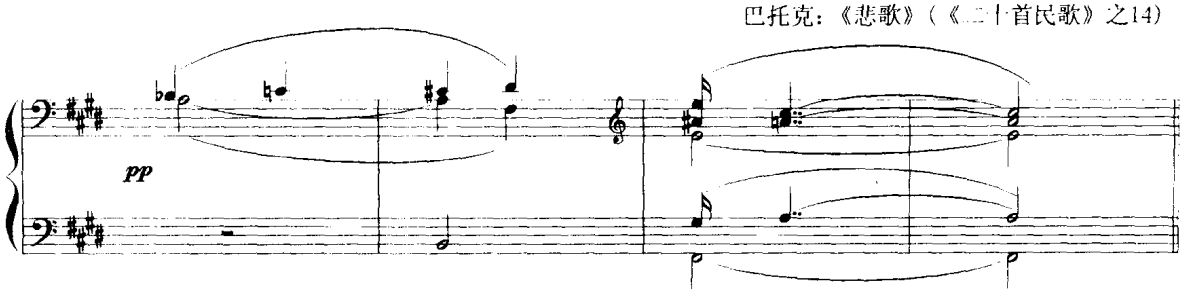


结束在七和弦或其他复杂的主和弦的情况，在以前的乐例中已曾见过，这里再举引数例。

例 1228，最后从 B 大三和弦进入升 F 小七和弦的主和弦，这是升 F 多利亚调式的变格进行式终止。属于调式化新调性范围。

例 1228

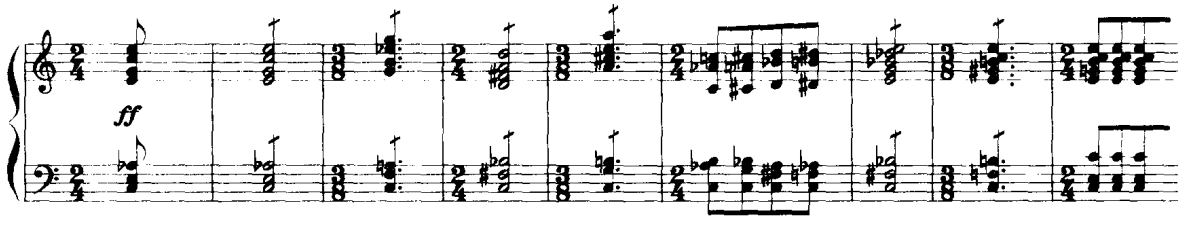
巴托克：《悲歌》（《二十首民歌》之14）



例 1229，这是乐曲主题第二次重复时的段落。开始是带小六度音的 C 大三和弦，低音保持 C 音，段落结束处是含大七度音的 C 大三和弦，开始与结尾都是主和弦，但都含有附加音。虽然其中有复杂的和声，但 C 大调的和声性调性非常明确。

例 1229

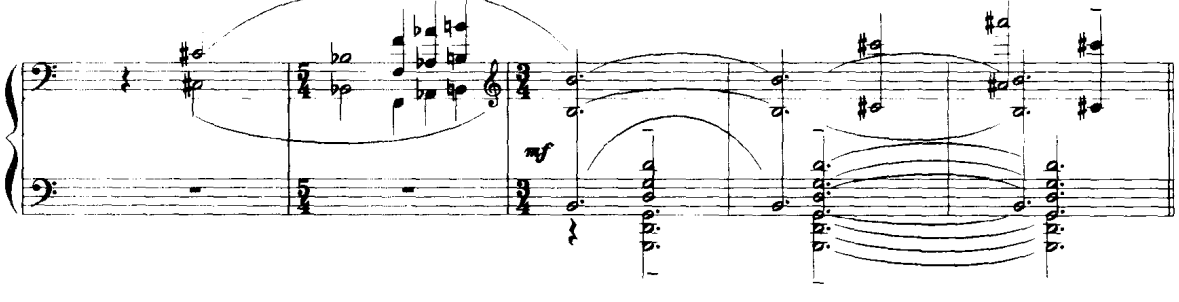
普罗科菲耶夫：《讽刺》第 5 首作品17



例 1230 最后结束在 G 大三和弦（第 3 小节），高音部重现该曲开始处的 B 八度音程。而升 C、升 A 作为色彩性附加音点缀在 G 大三和弦内。它们是五度音 D 与三度音 B 的下方小二度装饰性附加音。

例 1230

巴托克：《哀歌四首》之4



例1231，这首乐曲最初呈示时的中心和弦是：A—B—D—E，以 A 为根音的二四五度和弦，在最后一段主题再现时亦为这一和弦。此例为结束处，高音部明显以 A 音为中心，但和声改变为 G 属九和弦结构，以升 C 小三和弦作支持，增四度（减五度）的根音关系，因此这里的和声调性的中心和弦是 G 七-九和弦，最后再以附加半音的（与上例相同，加上升 C 与升 A，与 B、D 形成半音）尖锐的、节奏性的 G 属七和弦结束。但它不是 C 调的属功能和弦，而是独立的和弦。

例 1231

普罗科菲耶夫：作品22之14

例 1232 为 D 调。虽然这首乐曲多处应用全音阶旋律与和声，但无论在旋律上或和声上，D 作为旋律性调中心音或和声性调性的中心音都是清楚的。此例为该曲结束处，主和弦的结构比较特殊，有复合性因素，除 D 的五度音与大二度附加音(A、E)外，尚有 G、♭B、♭D、♭E 构成的和声，在上方声部尚有全音阶的旋律音调，这里重现了前面出现过的带有复合性的和声，它也是这首乐曲和声调性的主和弦。

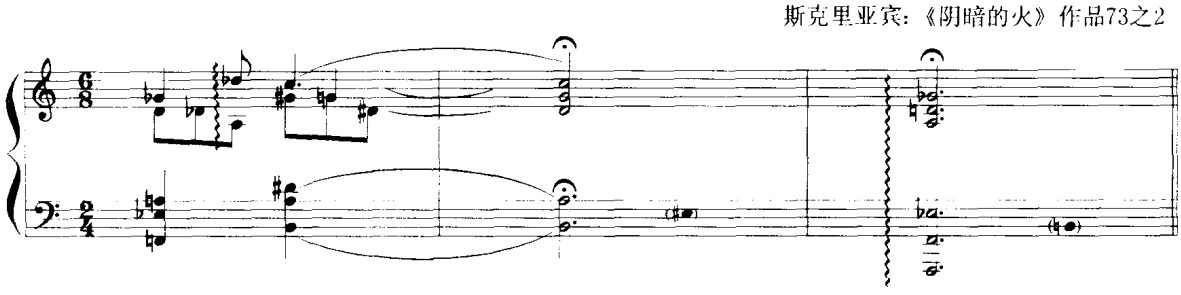
例 1232

德彪西：《为无名氏墓而作》

下面要介绍的是一种特殊的和声性调性，这就是斯克里亚宾后期作品中的和声性调性。他的后期音乐既非一般意义的无调性音乐，但又非一般的调性音乐。即使如勋伯格、兴德米特等半音化的调性音乐，尽管音乐过程非常复杂，亦总有三和弦类和弦以显示调性的意义。而斯克里亚宾的后期音乐，它建筑在被称为“神秘和弦”的基础上，亦即以属七和弦为基架的高叠和弦与变和弦的基础上。它的调性即以某一基音上的这一和弦为中心和弦。这一和弦的音的数量可多可少、可有不同位置的排列，从而产生音响色彩、和声力度、音高意义的变化。他音乐中的和声结构基本相同，只是音高上有差别，因此确定何者为调中心和弦时，主要依据于乐曲的结构、和弦的应用情况和它所处的结构位置。斯克里亚宾后期的音乐是从他前期和中期的功能性和声发展而来，因此乐曲最后的和弦一般即为主和弦，而支持它的和声大都表现为低音部增四度的进行，其增四度音和弦犹如传统的属功能和声。所以斯克里亚宾的调性特点可概括为以“神秘和弦”为基架的和声性调性。这一特点和乐例前面已曾提及，此处再举一例。

例 1233 为该曲结束处，调中心和弦为 F 音上的“神秘和弦”，省略了增四度音：B(见例中括号处)。而支持它的和弦是 B 音上省增四度音的“四度和弦”，与中心和弦为增四度关系。这一和声进行类似于“属—主”的进行。

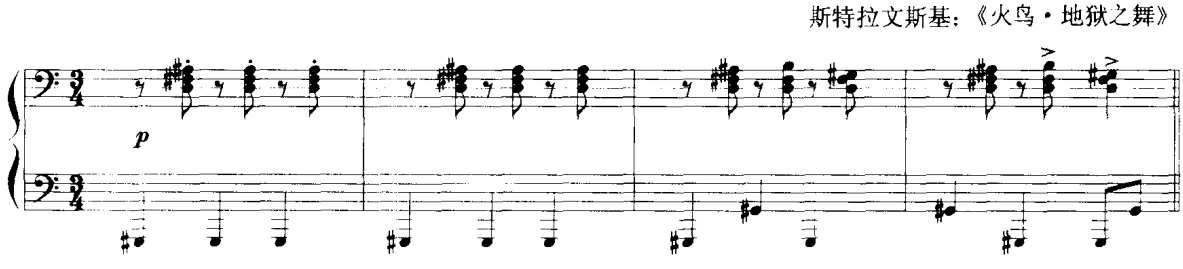
例 1233



3."持续音性调性"。

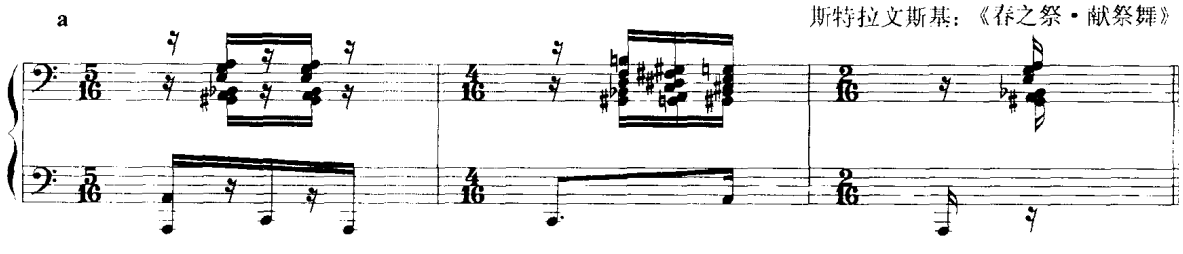
由于持续音或持续和弦的长时值保持而具有的某种中心与稳定的作用,而使它成为调中心音或调中心和弦,此类调性,我们可称之为"持续音性调性"。这类调性在斯特文斯基的早期舞剧音乐中和巴托克的作品中应用甚多。例 1232 是舞剧《火鸟》中《地狱之舞》的片段。低音为持续升 G 音,保持调中心音的作用。

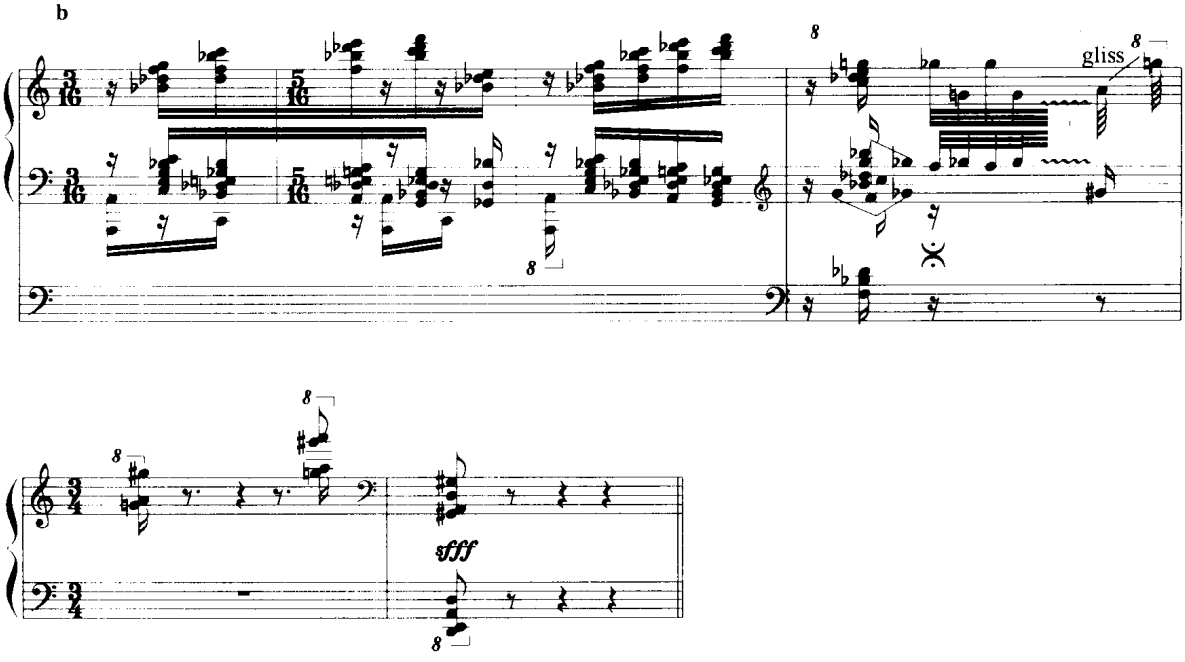
例 1234



例 1235 是《春之祭》最后段落处,这一段落的低音持续保持 a—c—a 的进行,尽管上方和声愈益复杂,但 A 的中心音作用非常稳定。从例 a 开始,这一低音进行持续了 57 小节,直至例 b 的第 3 小节。A 音具有调中心的作用,它的主和弦是例 a 第 1 小节中的小七和弦,但含有大七、小二度的半音性附加音,A 音的中心作用直至例 b 的最后第 2 小节,只是结束和弦变换为 D 根音和弦,但内部仍含有升 G 与 A 的小二度特性音程。

例 1235

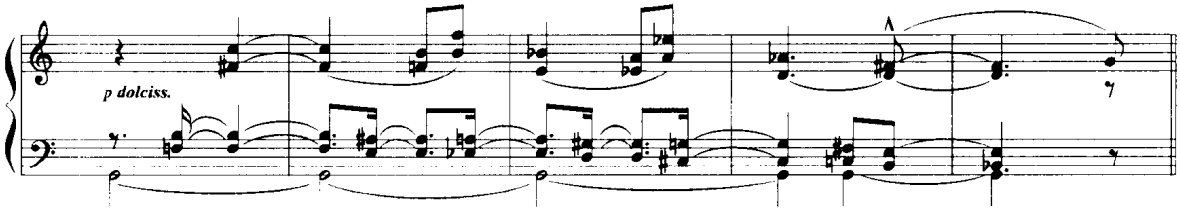




例 1236 是该曲结束处，低音保持了 G 音，发挥其稳定的调中心音作用，尽管上方和声两个层次均为半音化和声进行，但由于 G 的持续音作用，调中心明确，最后结束于 G—♭B—D—E 的和弦，有附加六度音的 G 小三和弦。

例 1236

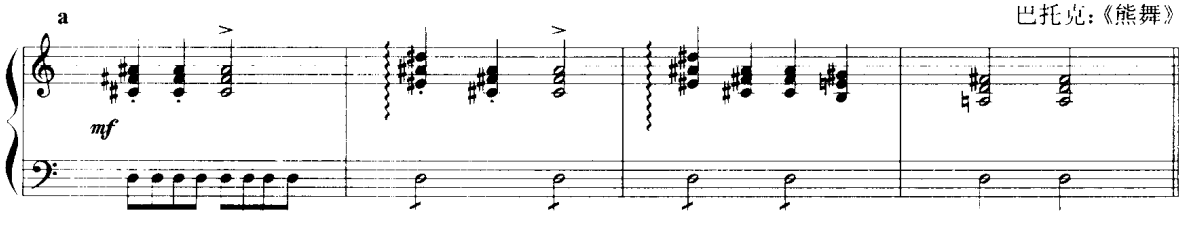
巴托克：《小曲十四首》之8



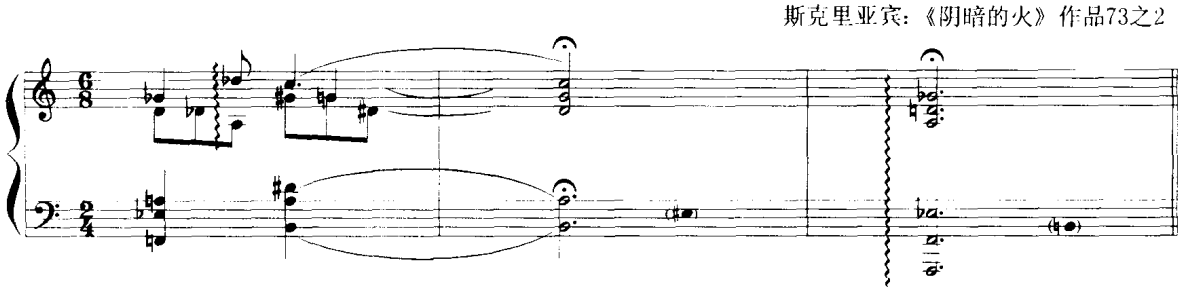
例 1237，是乐曲的前面片断 a 与结束处 b。持续的 D 音显示了调中心音的作用。上方旋律和声层次，有复合调性意义，是升 F 大调，但最后与低音合为 D 大三和弦。例 b 则为上方持续 D 大三和弦第二转位，下方旋律亦为复调性进行，最后进入 D 音，合为一体，保持 D 大调的调性中心。

例 1237

巴托克：《熊舞》



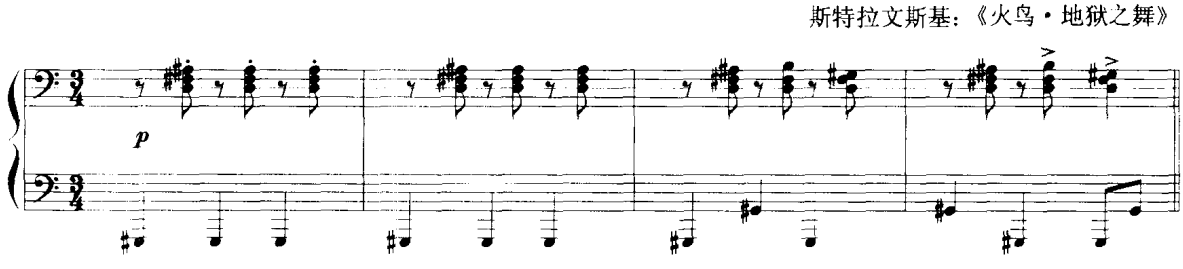
例 1233



3."持续音性调性"。

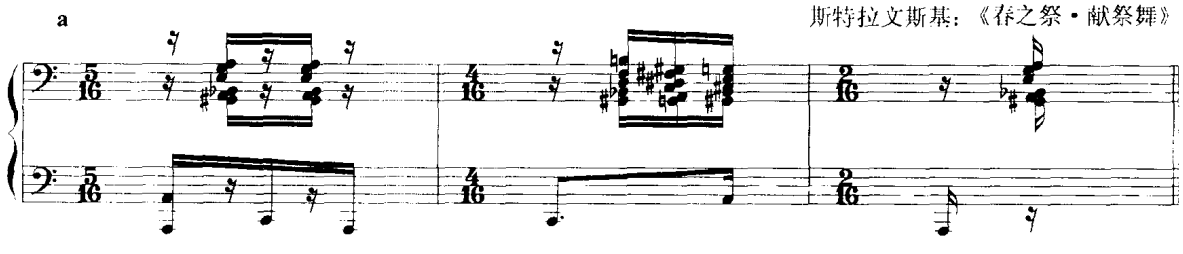
由于持续音或持续和弦的长时值保持而具有的某种中心与稳定的作用,而使它成为调中心音或调中心和弦,此类调性,我们可称之为"持续音性调性"。这类调性在斯特文斯基的早期舞剧音乐中和巴托克的作品中应用甚多。例 1232 是舞剧《火鸟》中《地狱之舞》的片段。低音为持续升 G 音,保持调中心音的作用。

例 1234



例 1235 是《春之祭》最后段落处,这一段落的低音持续保持 a—c—a 的进行,尽管上方和声愈益复杂,但 A 的中心音作用非常稳定。从例 a 开始,这一低音进行持续了 57 小节,直至例 b 的第 3 小节。A 音具有调中心的作用,它的主和弦是例 a 第 1 小节中的小七和弦,但含有大七、小二度的半音性附加音,A 音的中心作用直至例 b 的最后第 2 小节,只是结束和弦变换为 D 根音和弦,但内部仍含有升 G 与 A 的小二度特性音程。

例 1235



第四十六章　调性的类型(二)

二、多 调 性

多调性是近代音 乐中一种新的调性处理方式,它的特点是在一首乐曲或一个段落的不同层次中,不同的调性同时作纵向的结合。两个调性相结合的称“双调性”或“复合调性”(Bitonality)。两个以上调性相结合者称“多调性”(Polytonality)。一般通称“多调性”。多调性在近代的直接来源为“复合和声”,如果复合和声在每一层次的处理中形成各自的中心音或主和弦,即开始形成多调性。

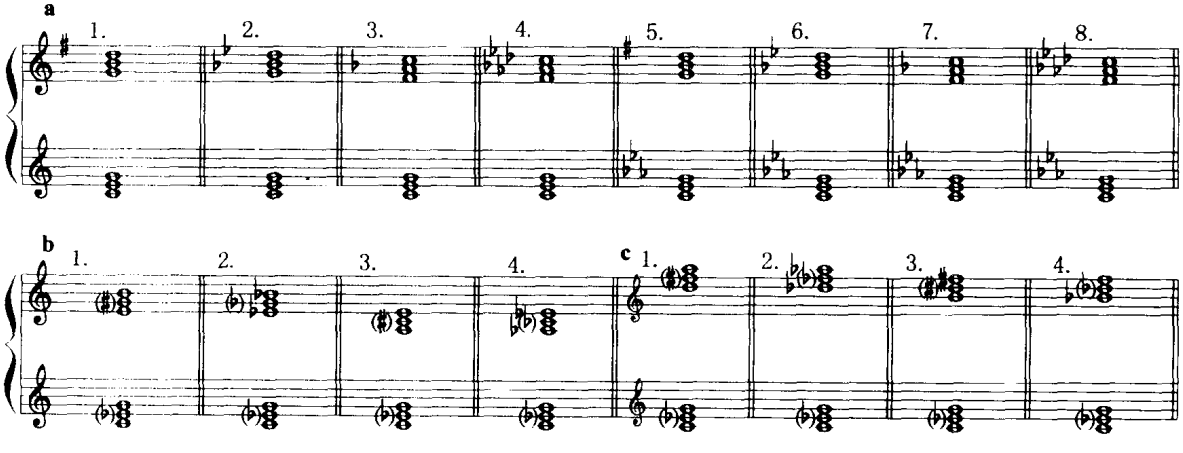
多调性的基本处理要求是每一调性层次都具有各自明确的旋律性调性或和声性调性,才能产生清楚的多调性效果和感觉,所以在多调性音乐中,每一调性的旋律或和声大都为自然音调式音阶,主和弦亦大都为大、小三和弦或五度音程、大小三度音程等容易具有调性感觉的和弦和音程。

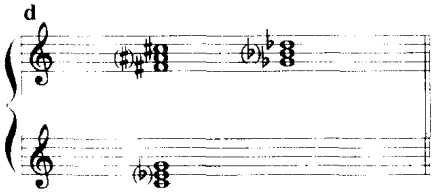
1. 多调性的构成方法

多调性的构成方法,按主音之间的音程关系区分,有四、五度调性关系、上下三度调性关系、上下二度调性关系和增四度调性关系,常用的为五度音程关系与上下三度关系的调性关系,调性之间的谐合程度较佳。但也用二度关系、半音关系、七度关系的调性关系,以强调其不协和性。

例 1239 为双调性音程关系的图式表,例 a 为四五度关系调性主和弦的复合。例 b 为上下大小三度关系调性主和弦的复合(为节省篇幅,三度音用括号表示可大可小)。例 c 为上下大小二度关系调性主和弦的复合。例 d 为增四度关系的复合。

例 1239



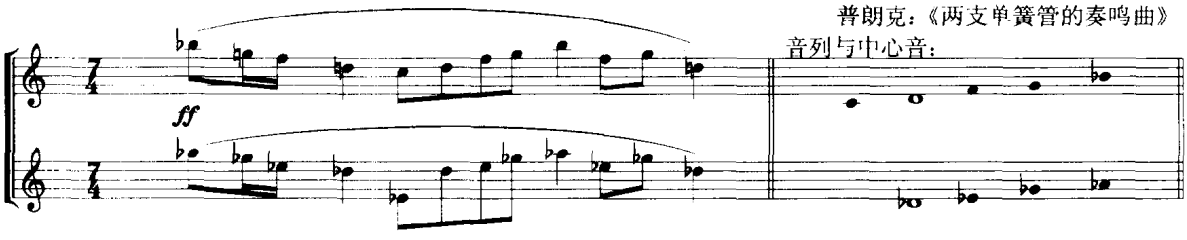


其中五度关系双调性的主和弦能合成为九和弦。上下三度关系的双调性主和弦可合成为七和弦，但其中有些为自然音关系，有些则可能产生半音、变音的关系，并非纯正的七和弦。如：C小调与e小调、c小调与降E大调、C大调与a小调、c小调与降A大调为自然音关系，构成纯正的七和弦（大七和弦和小七和弦）。下方二度关系的双调性主和弦可合成三度叠置完全的十一和弦，上方二度关系的双调性主和弦合成为省七度音的十三和弦。

按调性远近关系区分，有近关系调性、远关系调性与极远关系调性的复合，主音之间音程为上下小二度与增四度者为极远关系。

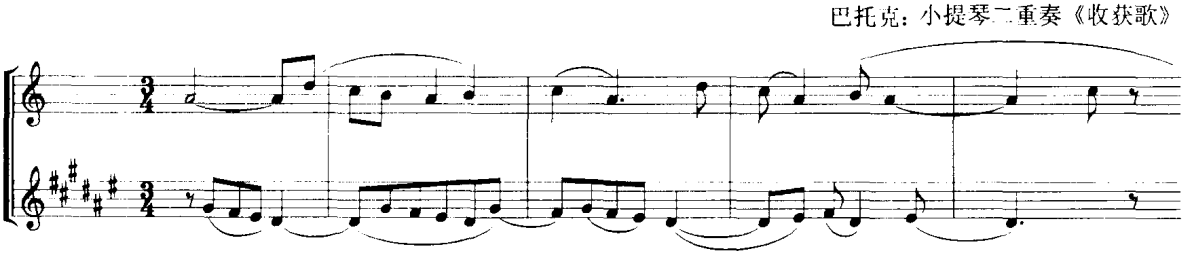
按织体层次区分，有：单声部（旋律、或低音部、或衬托声部、对位声部）与单声部所构成的多调性，这是线条性多调性。例1240，为二声部"类平行"进行，每一声部都为五声音阶性，但并非同音列，亦非同调式类型。上方声部的落音为D，下方声部落音为降D，二者的音列与中心音的差异见例中所示，中心音相差半音，其他有的相差全音，有的相差半音。

例1240



例1241，上方声部为a小调式，下方声部为升d小调式。二者相差减五度。调性关系愈远，音列相差愈多，则二者的调性特点更能得以显示，但相互之间的尖锐、不协调的效果亦更为突出。

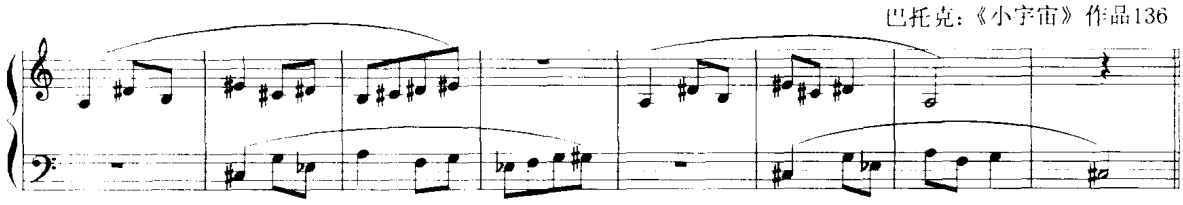
例1241



例1242是二声部全音阶的模仿进行，全音阶的音列相同，但中心音不同，亦具有双调性的意义。

例 1242

巴托克:《小宇宙》作品136

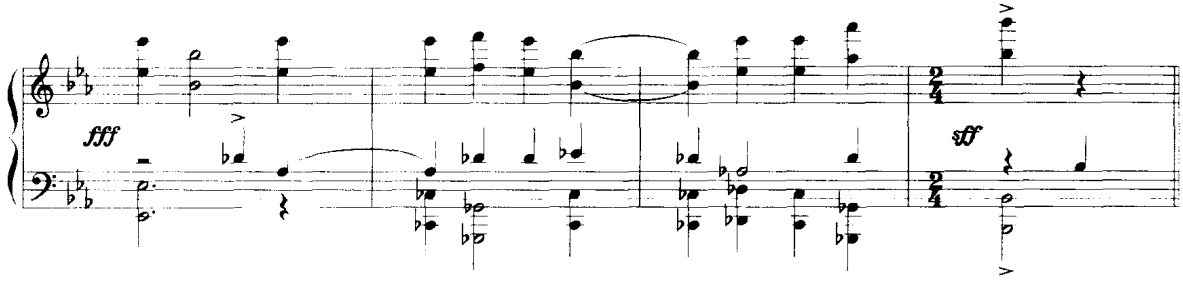


在这首乐曲中尚有不同全音阶的双调性结合。全音阶属于一种调性不明的等音程音阶结构,但根据旋律的起结音、具有中心意义的音而确定其中心音,或根据和声的低音、持续音或得到强调的音而确定其中心音,作为调性的代表。

例 1243 是在不同调上模仿而形成的多调性片断:上方为降 E 调,中间为降 D 调,低音部为降 C 调。最后合一于降 B 音。

例 1243

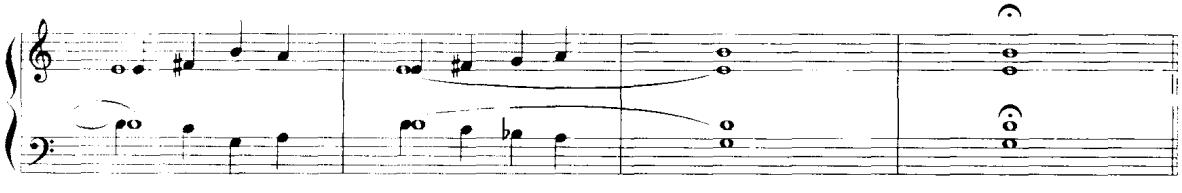
A. 柯普兰:《第三交响曲》



在二声部双调性的基础上加进持续音,就使线条性的双调性增加了和声的因素,用作持续音的音,大都为主音或五度音。在旋律调性主音明确的情况下,亦可用三度音作持续音。以下两例的二声部旋律都作反向进行,这是巴托克常采用的方法。例 1244 上方声部的持续音是中心音 E,下方声部加的持续音是调性 G 的五度音 D,因而形成相隔大六度的两个调性:G 小调五度音程与 E 小调五度音程的最后结合。两个持续音形成大二度关系。例 1245,旋律在内声,上方为 C 大调,持续音在高音部,是五度音 G。下方声部为升 F 大调,持续音在低音部,是主音升 F。二声部旋律线条均围绕各自的三度音进行。最后升 F 调停顿在主音升 F 上,上方为 C 大三和弦,并延续下去,因此,最后结束的是 C 大三和弦。由于调性之间为增四度关系,两个层次之间的和声音响较尖锐。而例 1244 的两个层次之间的和声音响,则因调性关系较相近,音响并不如此尖锐。

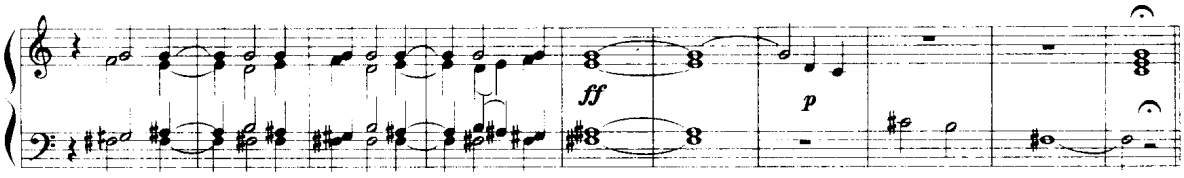
例 1244

巴托克:《小宇宙》作品64《线和点》



例 1245

巴托克:《小宇宙》作品86

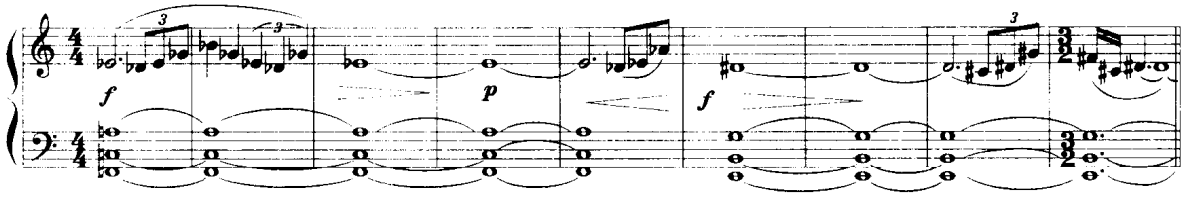


2. 由单声部与和声(伴奏和声或旋律声部层)所构成的多调性

由单声部与和声(伴奏和声或旋律声部层)所构成的多调性是常可见到的处理方法,这是旋律性调性与和声性调性的复合。例 1246,是旋律与长时值衬托和声所构成的双调性。旋律为降E中心(后写为升D)的五声音阶调性。下方衬托和声先为F大三和弦,具有F大调作用,然后为E小三和弦,E小调。两个和弦具有向E小三和弦的弗里几亚进行的意义。旋律的中心音与和声的根音形成小七度与大七度。旋律的音列与和声有较多不相谐合的关系,因此两个层次,各自都为单纯的音响,但同时结合,却产生了不协和的与阴暗的效果。

例 1246

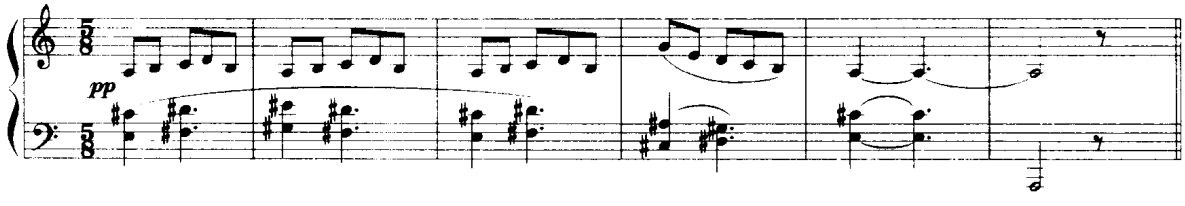
巴托克:《蓝胡子城堡》



例 1247,旋律为A爱奥利亚调式,和声衬托部分,是基本上为六度平行的声部层,但各自形成调中心音,低音为E大调,内声部为升C大调。但三者的中心音合成为A大三和弦第二转位,最后再加上低音A,明确其调性主体为A调。

例 1247

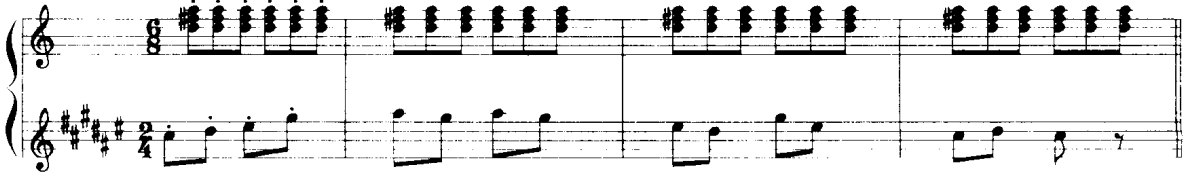
巴托克:《小宇宙》第150首



例 1248 是升C大调旋律与D大三和弦的结合。二者相距半音。是旋律性调性与持续和弦性调性的结合。

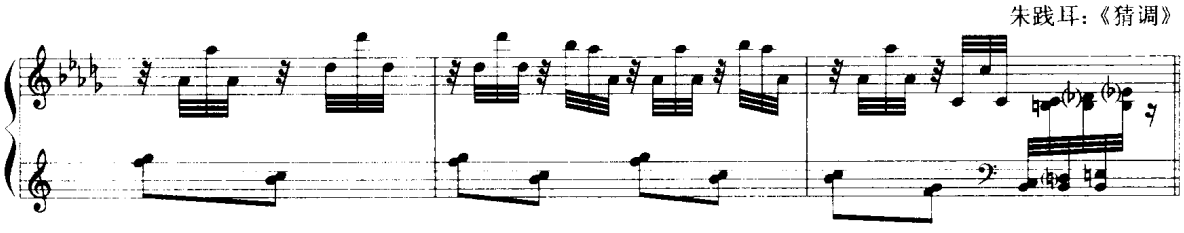
例 1248

奥涅格:《弦乐交响曲》III.



例 1249，旋律为降 A 徵调式，衬托声部则为以 G 为徵音的自然音阶，二度和音，欢谐、有趣的效果。

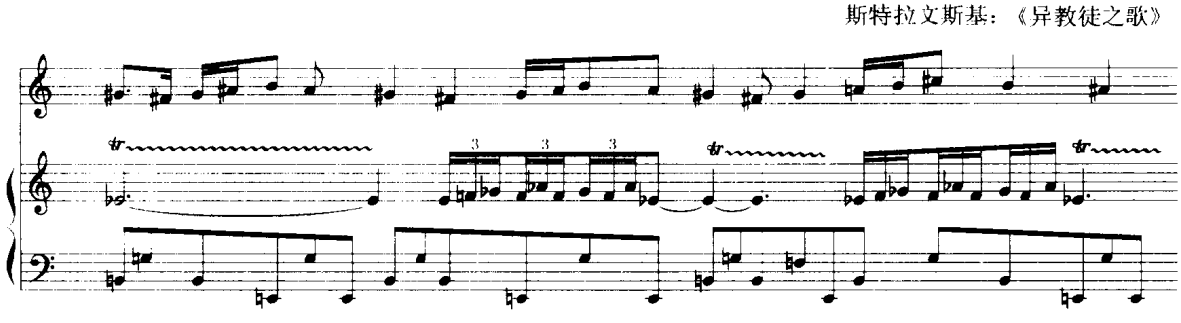
例 1249



3. 和声与和声层次所构成的多调性结合

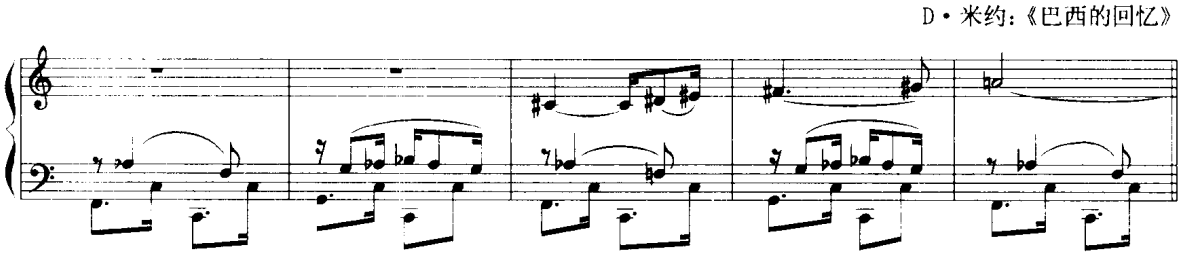
和声与和声层次所构成的多调性结合，或旋律声部层与和声伴奏多调性的结合，或多线条与和声伴奏的多调性结合，都是多调性音乐中常见的处理方式。例 1250 是旋律 + 旋律 + 和声的三重调性组合：最高声部为升 G 小调。伴奏部分旋律声部为降 E 小调。低音部分解和声为 E 小调(弗里几亚)。

例 1250



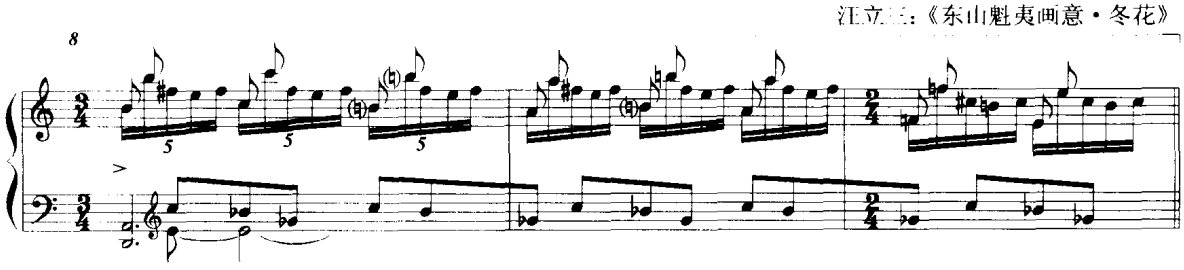
例 1251 亦为相同类型的双调性，高音部旋律为升 F 小调，内声部衬托性旋律是 F 小调，低音伴奏和声为 F 调的 Ⅰ—Ⅴ 和声的反复。内声部旋律与和声伴奏为同一调性。

例 1251



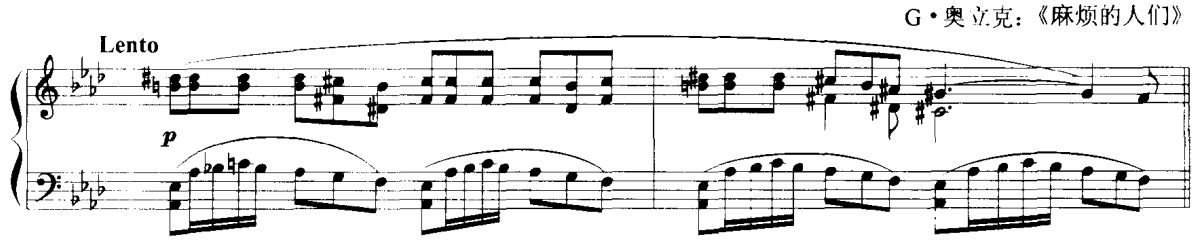
例 1252，是日本半音五声音阶的复合调性，上方旋律是：E—F—A—B—C 的音阶，八度旋律内部有音型衬托。内声部是：C—$^{\flat}$B—$^{\flat}$G 的音阶片断，形成复合的特殊音阶。低音尚有 D 五度音程，具有 D 调中心和声的效果。此例为特殊调式音阶风格的多调性和声。

例 1252



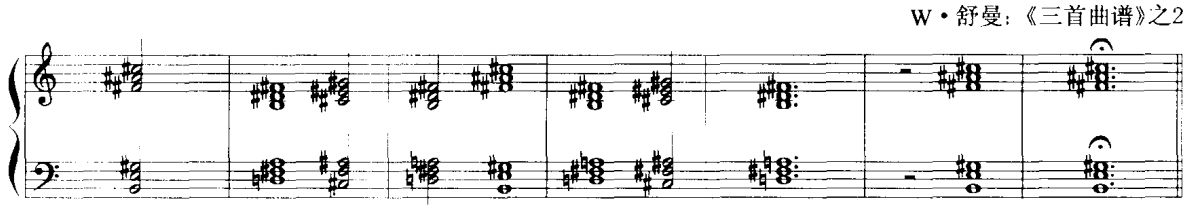
例 1253 为旋律声部层与伴奏和声的双调性组合,上方为 B 大调二声部声部层。下方和声为降 A 大调主和弦的持续与音型的多次重复。

例 1253



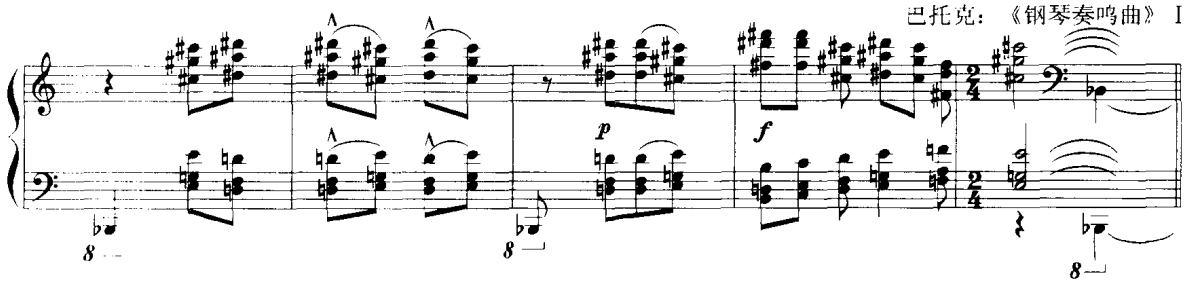
例 1254 为两个和声层次的多调性组合,每一层次都是三和弦。上方层次为原位三和弦的平行旋律声部层,升 F 大调。下方层次是 E 大三和弦第二转位与 D 大三和弦与升 F 大三和弦第二转位的反复进行,最后结束在 E 大三和弦第二转位,形成 E 与升 F 的双调性组合。这是和声性调性与和声性调性的结合。

例 1254



例 1255 为两个作反向进行的声部层所构成的多调性,再加上低音的降 B 持续出现,形成三重调性:上方升 C,中层 E,低音降 B。

例 1255



下面是两首多重和声性调性组合的乐例。例 1256 是用三个不同乐器组所吹奏的三个调性不同但旋律基本相同的音乐层次,以表现三个芦笙队伍各自吹奏的不同调性的结合,木管与铜管、铜管与弦乐之间,各相差三个升号,相距为小三度。

例 1256

朱践耳:《黔岭素描》 I

木管

铜管

弦乐

例 1257 是汪立三《东山魁夷画意》之四《涛声》的结束处结合了四个调性和弦:最低音区与第二行乐谱的调性为 A。第一行乐谱为 B,第三行的上方为 F,下方为降 B。下方二行乐谱的和声是本曲一开始作为衬托性背景和声的呼应。

例 1257

汪立三:《东山魁夷画意·涛声》

4. 多调性在乐曲中的处理方式

多调性在乐曲中的处理方式：可以整首乐曲作多调性处理，也可片段性地应用。一般整首乐曲采用多调性的大都为小型乐曲，较大型乐曲的多调性处理必须有充分的变化，以适应乐曲发展的需要。多调性在乐曲中的处理方式大致有以下几种：

(1) 分合式。即从单一调性向多调性发展，或从多调性向单一调性归集。可称为“一分为二(或多)”或“合二(或多)而一”。

(2) 平行式。乐曲的不同层次保持各自的调性进行。

(3) 交换式。乐曲不同层次的调性在进行中相互交换位置，如上层调性转为下层调性，下层调性转为上层调性。属于层次交换的变化。

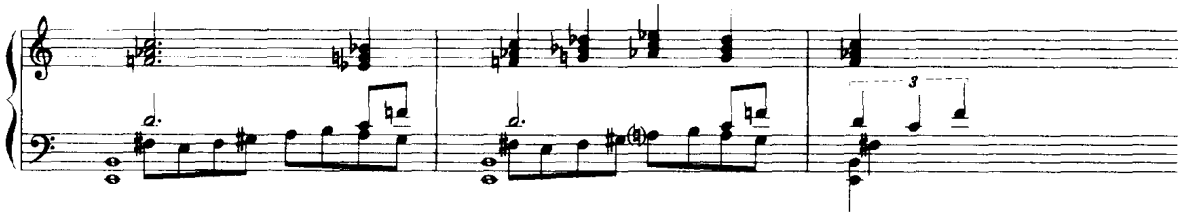
(4) 转调式。在乐曲进行过程中，各层次调性有转调的变化，其中包括保持的调性层次与转调的调性层次相结合、转调层次与转调层次相结合的不同处理。转调的方法、方式很多，因此，这种处理方式的多调性有更多的变化和发展。

多调性可应用于乐曲结构的不同部位，以求得乐曲发展中的变化。

在不同层次的调性结合中，低音部的调性是“基础调性”，是和声的基础。旋律或旋律声部层的调性是“前景调性”，是显示旋律的调性。内声部的调性则是“衬托调性”，它丰富和声的音响与色彩。下例 1258 中共包含四个层次的调性，低音部是 E—B 五度音程，E 是这一段落中和声的基础调性。上方声部是旋律的平行三和弦声部层，调性为 F 小调，是显示旋律声部的调性，处于前景地位。内声部的上方声部是 D 小调，衬托性的旋律音型。下方声部为流动的衬托声部，升 F 小调。它们都是内声部衬托性调性。

例 1258

D·米约：《普洛特》(Protée)



第四十七章　调性的类型(三)

三、无 调 性

随着半音化的高度发展、不协和音的自由应用、单纯三和弦与三度叠置和弦的避免、和声进行无特定规律以及有意识地排除中心音与主和弦等各种新的和声处理手法，冲破了大小调式和各类调式音阶的局限，解脱了调性和声体系的制约，排除了调中心的控制，产生了被称为“无调性”的音乐风格。

无调性音乐，最初出现于勋伯格在1908—1912年的作品中。这类无调性音乐，有的称为“自由无调性”，以区别于十二音序列音乐。斯克里亚宾后期的音乐，亦常被归入于无调性范畴，但它是一种特殊的新调性音乐，自成体系。十二音序列音乐，是勋伯格为了更彻底地消除调中心的作用，消除各音之间的主次差异而创造的一种作曲方法。因为在无调性音乐中，有时尚存在着一定的调性因素。关于序列音乐的写作方法，已有专著出版，本教程中不另作介绍，现只就一般无调性音乐的和声处理方法与有关问题作概括介绍。

1. 无调性音乐和声方面的特点

无调性音乐，包括旋律、和声、对位、织体、节奏、曲式结构等多方面的因素，这里只着重介绍和声方面的一些特点，也涉及一些旋律方面的特点。

(1) 无主和弦，亦可说是无大、小三和弦，特别是在结构的重要部位，如段落或乐曲的结束处，无具有主和弦作用的大、小三和弦。乐曲最后的结束和弦，并不具有调性主和弦的功能与意义。

(2) 半音阶各音的自由运用。在旋律或和声中，无任何可辨认的、熟知的音阶。旋律的进行亦避免自然的、习见的音程关系，不协和音程、大的跳跃、无旋律性中心音出现，则是常见的旋律形态。

(3) 在半音阶基础上，纵向自由地构成各类不协和声。不以三度叠置的和弦结构为基础，有时虽有某种传统的和弦组合，但常加进其他不协和音，使之复杂化，以消除其单纯的和声效果。

(4) 乐曲整体应用不协和声。大七度、小二度、小九度、增四度等是旋律与和声中最为常用的音程。

(5) 无和声进行的规则可供遵循，随每首乐曲的音乐特性而定。但避免功能性和声进行则是必须注意的问题。

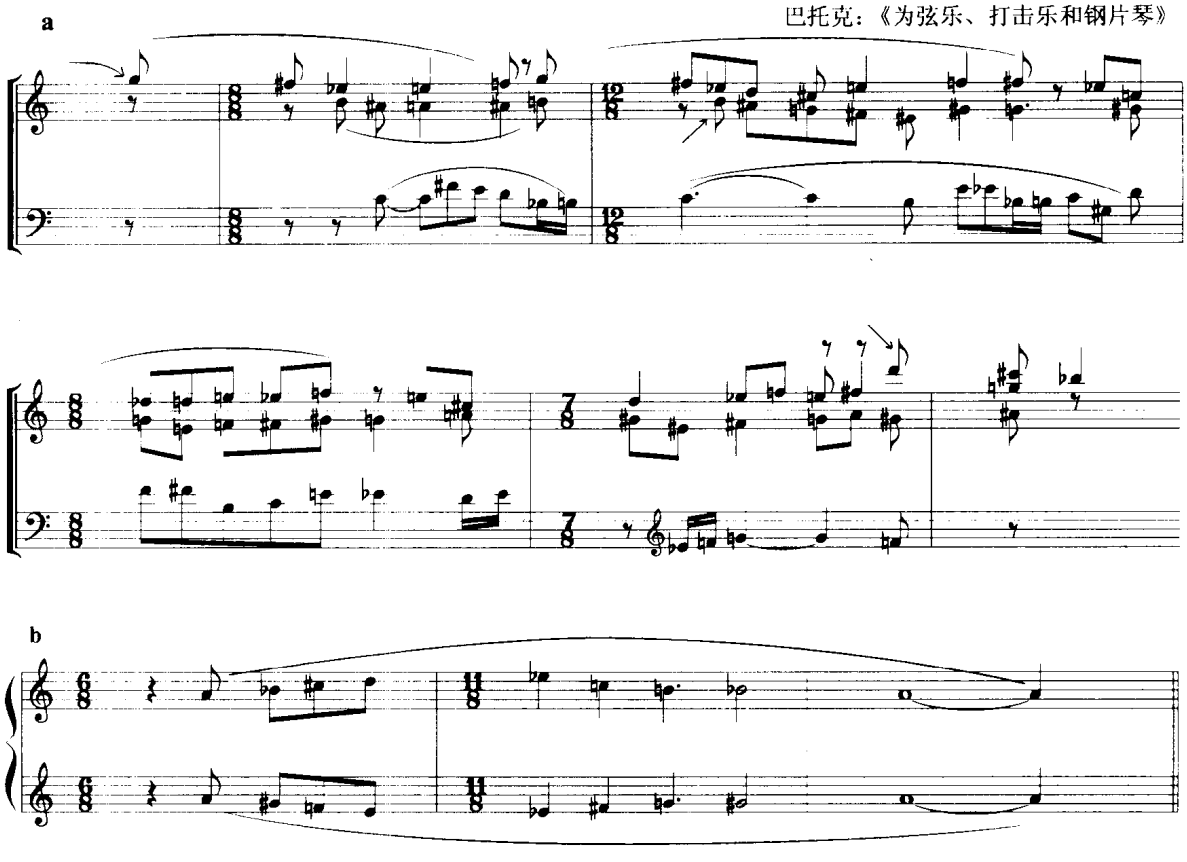
(6) 织体上的多层次性，是常见的形态。无论是旋律性、线条性的多层次，或是线条性与和声性相结合的多层，或是和声性与和声性相结合的多层次，都是音乐思维和纵向音响复杂化的常用手段，也是必然结果。

2. 调性音乐中的无调性

无调性音乐的形成是由上述各项旋律与和声的处理而产生的，如果在调性音乐中出现了上述旋律与和声特点的段落，那么这些段落亦属于无调性音乐的特点。特别在新调性音乐中，它的基础亦为半音阶，其和声的主体亦大都为不协和声，因此很容易出现无调性的段落。但它在乐曲

的重要结构位置上保持调性中心音与和声的作用，在音乐风格的观念上并未丢弃调性中心的意义。这些无调性段落是音乐发展中的一种处理方法和音乐思维复杂化一种表现。例 1259 是该曲第一乐章的片断。这一乐章的调中心是 A 调，开始于 A 音、结束于 A 音，是旋律性调性。这一乐章的织体写法是对位化、线条性的，除开始与结束的 A 中心音外，中间只有在持续音降 B 上形成的某种调性作用，其它段落均无明显的调性意义，即使在主题模仿声部开始处第一音，亦因短促而并无调性中心的作用，只表明了主题在五度、四度、大二度与小七度音上的模仿。A 作为本乐章的调中心音是由最后结束而得以明确的（见例 b）。例 a 是主题再现部分的开始，先从小七度音（G）开始，作反向进行。主题出现的次序作逆行处理：小七度——大二度——四度——五度——主音（A）。在这一片断中，无明确的调性。例中箭头所指，为主题在小七度、大二度、四度出现处。

例 1259

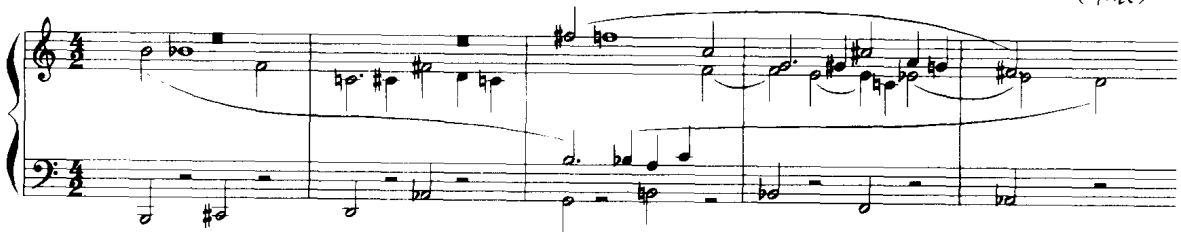


兴德米特在他的《作曲技法》一书中，认为不存在无调性，因为根据他的理论，任何和声结合都可找出它的根音，根据根音的进行及它们之间的关系，可确定调中心音为何音，即能证明其调性。在前述新调性一章中，举引了他的《调性游戏》套曲中，各段音乐结束处中心音或中心和弦的情况，说明他在这一作品中对调性主和弦的处理。但在这些作品中的某些段落，又确实存在着调性不明的状况，虽然按他的理论分析并非无调性，而只是调性内的过程性和声。例如下例 1260 是该曲中 B 调赋格的开始处，从 B 八度音开始，但以后的声部进行中，纵向和声未表现出明确的调中心作用。虽然，主题旋律自 B 音至 B 音，在结束的 B 音处，模仿在上方五度音（升 F）上进入，

本为五度音程,但由于低音的G音,消解了上方五度音所给予B音的支持。按兴德米特的理论,此处(第3小节第一拍)的根音为B。主题的模仿,除起迄于升F音外,和声上亦未表现升F中心的作用。

例1260

兴德米特:《调性游戏》赋格B调
(卡农)



在该套曲的其他段落中亦有类似的状况。

3. 无调性音乐中的调性因素

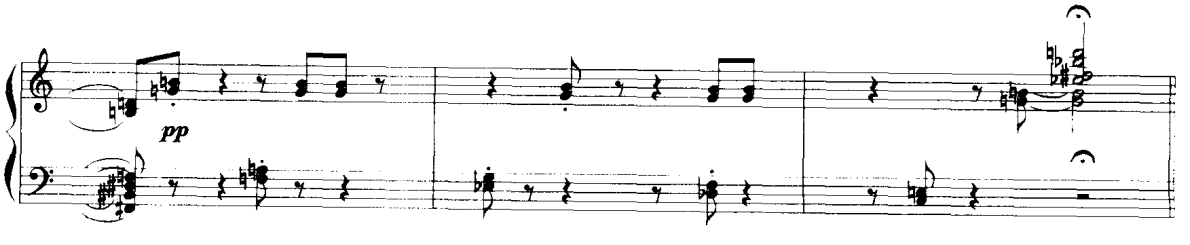
在无调性音乐中,常因旋律或和声上的某些因素而片断地具有某种调性的意义。例如旋律上或声部进行上某些具有中心音意义的音:段落的结音、长时值音、持续音或经常出现而具中心意义的音,自然音调式音阶化进行的乐句等。和声上则是出现单纯的音程关系(五度、大三度、纯四度)或单纯的和声结构并有较长时值,这些都可使无调性音乐中产生某种调性的因素。这种调性因素尚能形成复合调性的因素。勋伯格早期的无调性作品中,从《第二弦乐四重奏》的末乐章开始,作品11号《钢琴曲三首》、作品16号《管弦乐曲五首》以及作品19号《钢琴小曲六首》中,都可看到这种调性因素的存在。例如作品11号第二首的开始处,伴奏和声的D小调因素与旋律声部的降D调(等音为升C小调)的复合。这里举引作品十九号中的两首小曲片断以说明调性因素的存在。

第二首,勋伯格以G、B大三度音程持续以断音奏出,作为和声音型,这使GB大三度音程具有调性中心因素的作用。例1261是该曲结束处,上方保持G大三度音,下方是从F大三度音程平行级进下行,形成类似弗里几亚的进行抵达C大三度。最后是G大三度上添加了降E小三大七和弦,以消解G的调中心音意义。

第三首开始处,上方声部和声较复杂,但下方低音旋律形成了降E为中心的密克索·利底亚调式。尽管上方和声消解了降E调中心的作用,但低音声部的调性、调式因素仍非常清晰。例1262是该曲开始处,勋伯格在演奏力度上有不同要求,上方声部是f,下方低音则是P,以表示下方声部是一种衬托、一个背景。

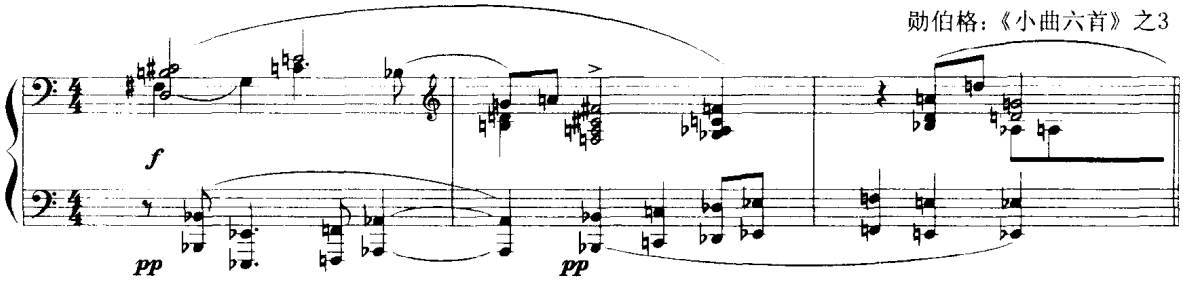
例1261

勋伯格:《小曲六首》之2 作品19



例 1262

勋伯格:《小曲六首》之3



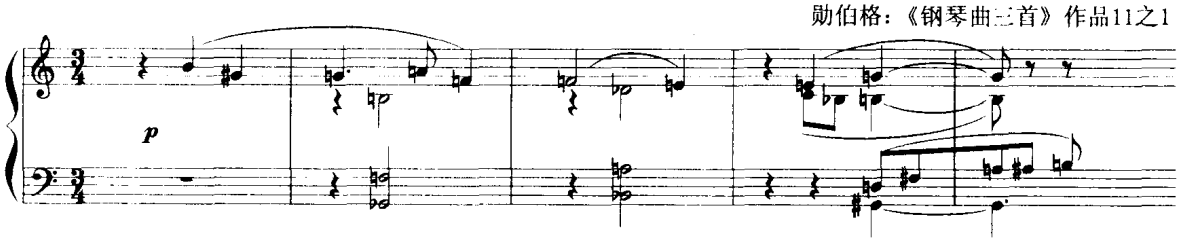
4. 无调性和声的分析

在第一节中,我们归纳了一些无调性和声的特点,在实际应用中,它们的处理方法是多种多样的,无法作出具体的概括总结,并且随着每首乐曲的主题、表现目的和要求、乐曲的结构、织体、风格而有各自的特点。但是,避免谐和、舍弃调性、追求不协和的音响,可说是各类无调性音乐写作在和声方面的共同特点。下面我们以勋伯格的几首无调性作品中的片断,分析它们的和声处理,部分地了解无调性和声的某些特点。

例 1263,最早的无调性作品之一的主题片断。旋律中除升 G 至 G 的半音进行外,是自然音的。它的无调性来自和声的处理。降 G、降 B 上的大七度音以及内声部的音、升 G 上的包含减五、小七、小九、大九音程的短乐句,都消除了上方 G 与 B 形成的小六度和声,同时也消除了 G 的中心音作用。

例 1263

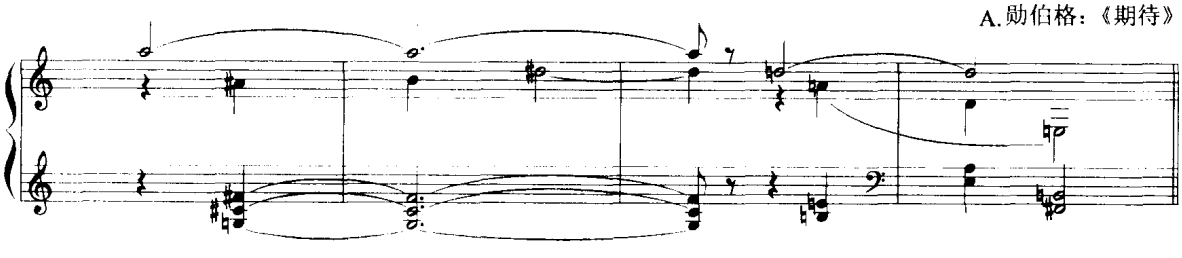
勋伯格:《钢琴曲三首》作品11之1



勋伯格是最早使用四度和弦的作曲家之一,在他的无调性作品中尚可见到他应用四度和弦(有时并非完全是纯四度)与增三和弦,这两类和弦都具有调性不明确的作用。例 1264 选自《期待》中的片断,其中有四度和弦,第 2 小节中如将升 D 写为降 E,与斯克里亚宾的"神秘和弦"相近似(并非均为纯四度),而在后两小节则为完全的纯四度和弦。

例 1264

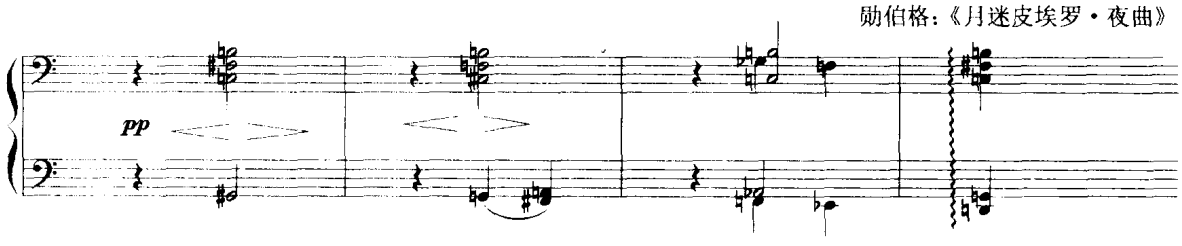
A.勋伯格:《期待》



例 1265 是《月迷皮埃罗》中《夜曲》的片断。是包含有减四、增四与纯四度音程的"四度"和弦，高音保持，内声部有交替的半音变化，而低音则逐步级进下行，由于纵向和声的作用，保持的 B 音亦无中心音的意义。

例 1265

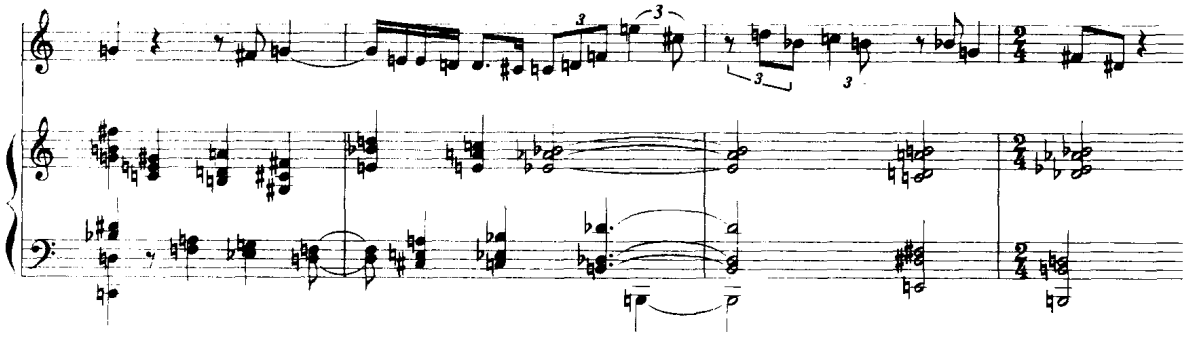
勋伯格：《月迷皮埃罗·夜曲》



例 1266 亦选自《期待》的片断，其中除声乐旋律外，伴奏有两个和声层次，纵向的和声形态并无特定的和弦结构，其中包含各类和弦形态。在这一片断中唯一可发现的规律是下方声部连续三度音程的级进下行。其中某些位置的协和和弦结构，亦为另一层次的和声所干扰。

例 1266

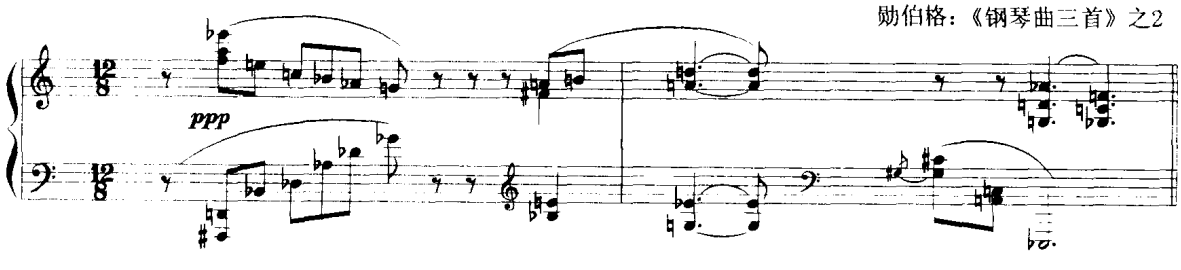
勋伯格：《期待》作品17第四景



例 1267，是该曲结束处。和声的结合是自由的，反向的声部进行。但它具有主题性意义，因为它是主题动机的最后返照。第二小节低音部和声从升 C 至下方增八度 C、升 G 至下方大七度 A，这种大跳，是表现主义音乐的特征之一，实际上只是从升 C 至 C 的半音下行、升 G 至 A 的半音上行，接着下落于降 E 音，这一进行亦为主题呈示中的素材：降 D—A—降 E。最后的和弦是"结束和弦"，但并非主和弦，只是乐曲前面曾出现过的一种和弦形态。

例 1267

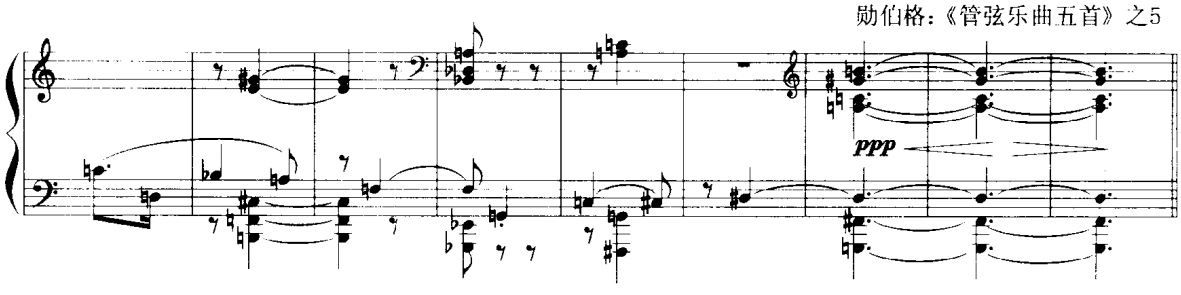
勋伯格：《钢琴曲三首》之2



例1268，为该曲的结束处，内声部有旋律进行，停顿于升D音，上下有衬托性的和声层。这些和弦与旋律之间或它们相互之间，无调性上的、功能关系方面的联系，每一和弦都是独立的，色彩上的音响效果，旋律中的音，有时作为和弦的一个组成音，有时则并无关系。从和声进行上分析，第4小节低音的小九度音程进入第六小节的低音大七度音程有半音的进行，升F→G与G→升F，显示了交替互换的半音倾向：从小九度进入大七度。此例的和声中，比较共同的音程关系是：三度、大七度与九度音程。最后结束和弦的和声层次有：下方的大七度，上方声部相隔大七度的两个小三度音程，合成为省五音的九和弦。和声层次的最上方音，构成了：♯G—A—C—B的声部进行。

例1268

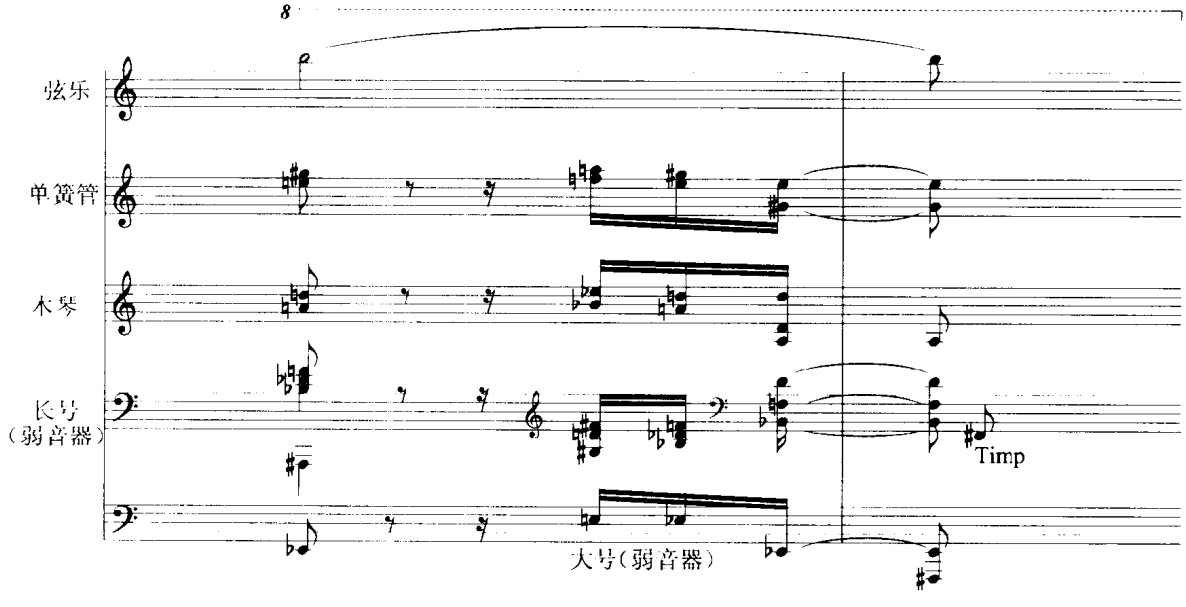
勋伯格：《管弦乐曲五首》之5



例1269是勋伯格一首乐队歌曲《塞拉菲塔》、作品22第一首的结束和弦，从中我们可看到类似复合和声的组合，最上方为E大三和弦。中间为D—A四度，如加上最低音♯F，则是D大三和弦。下方为降B小三和弦，最低部分为升F与降E的减七度音程，共为十音组合的和声。

例1269

A. 勋伯格：《塞拉菲塔》结束和弦

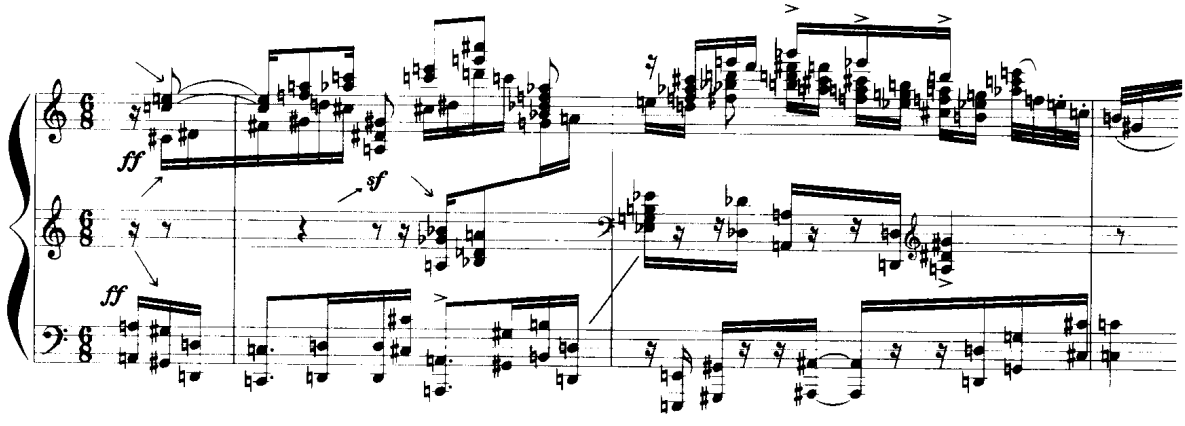


勋伯格的作品中常采用多层次的织体，使纵向和横向的层次结构处于复杂的组合状态，也使

和声的音响极度复杂。下面举引两例,例中箭头所指处为不同层次。例 1270,其中包含对位化与和声性的织体层次,纵向的和声是复杂的,但从声部进行上,或特性和音上,表现出无调性音乐音高组合的特点。第二小节中有连续的增三和弦,最高声部四分音符的旋律进行(有>记号处)亦为一增三和弦的分解进行,最高一行的内部和声均为增三和弦。第一小节中的 A—♯D—♯G 和弦,是无调性音乐或近代不协和音常用的音高组合:增四度与大七度和声,在第二小节中再次出现,表现了音乐自由发展中某种和声上的呼应与联系。

例 1270

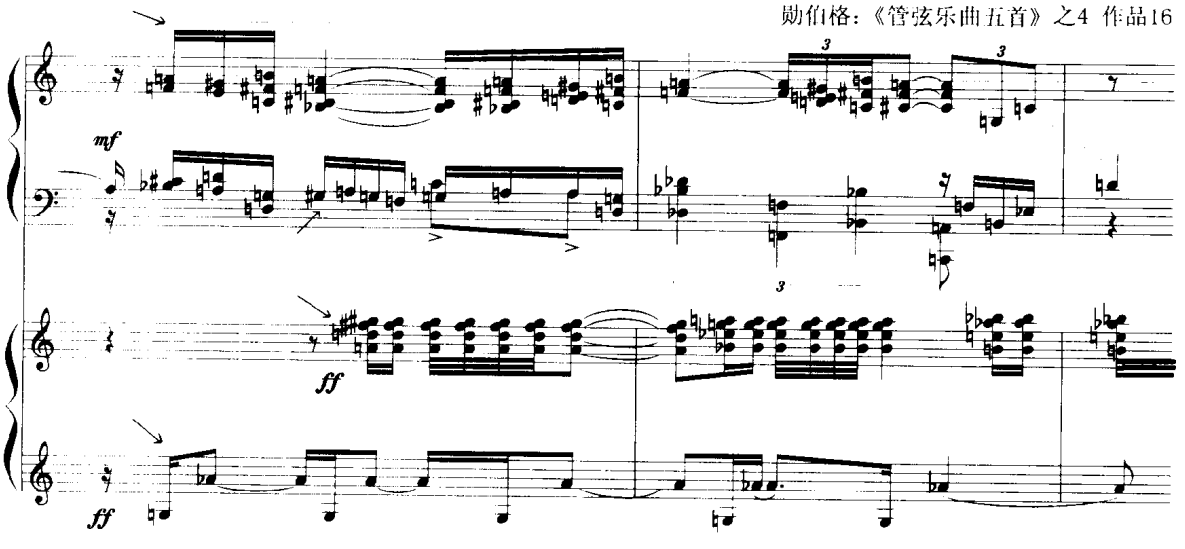
勋伯格:《钢琴曲三首》之3作品11



例 1271,纵向包含四个层次,上方两行乐谱中,是四声部的四音动机(括号表示)作为一个层次,三次重复。第二个层次是下方流动性的旋律性声部。下方两行乐谱中,上方是四音和弦的节奏性重复型层次,作为背景和声,半音上行移动。下方是小九度跳跃的音型,多次重复,单声部层次。在此例中还可见到不同节奏型的纵向复合,略见表现主义音乐中复杂的节奏处理的一斑。

例 1271

勋伯格:《管弦乐曲五首》之4 作品16



在勋伯格作品中，尚有更为复杂的多层次的和声与复调化的组合，不一一列举，学习者可通过阅读乐谱，进行分析。